

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za sociologiju

Diplomski rad

**Utjecaj Drugog vala feminizma na filmsku teoriju - analiza
prezentacije ženskih likova u klasičnom i modernom
zapadnjačkom filmu**

Studentica: Ivana Bekavac

Mentorica: dr. sc. Branka Galić, red.prof.

Zagreb, veljača 2014.

Sadržaj

Sažetak	3
Uvod	4
Ciljevi i svrha rada	4
Polazišta i hipoteze	5
Feministička teorija Drugog vala i njegove najznačajnije predstavnice	6
Feministička filmska teorija i njezini doprinosi	23
Analiza prezentacije ženskih likova u filmovima odabranih redatelja.....	30
Rezultati hipoteza	39
Zaključak	40
Literatura	41
Filmovi	42
Summary	46

Sažetak

Drugi je val feminizma kao svoj cilj imao brisanje duboko ukorijenjenih rodni neravnopravnosti koje su svoj korijen imale u patrijarhatu ne bi li time omogućio ostvarenje sveopće ženske emancipacije. Svoj je vrhunac doživio 1970-ih godina, kada se u njegovo djelovanje uključila popularna kultura koja je omogućila analizu prošlih i postojećih kulturnih sadržaja. Feminističke filmske teoretičarke u tom su se razdoblju fokusirale na sociološke analize filmova, kao i čitave filmske industrije, kako bi razotkrile rodne stereotipe koji su se kroz njih nesmetano širili, te je to rezultiralo trajnim spajanjem feminističke i filmske teorije. Spoj te dvije teorije predstavlja koristan sociološki izvor za rodna istraživanja, jer razotkriva jedan od dominantnih instrumenata u održavanju postojećeg sustava istodobno omogućavajući kreiranje instrumenata za ostvarenje društvene promjene. Teorijski dio rada podijeljen je u dva dijela. Prvi se dio bavi analizom ključnih djela predstavnica Drugog vala feminizma, dok se drugi bavi analizom ključnih pojmova najvažnijih predstavnica feminističke filmske teorije. Svrha takvog izlaganja je pokazati ključne teme kojima su se feministkinje Drugog vala bavile, kao i pokazati kako su se te teme proširile u sferu filmske teorije i omogućile trajno zadržavanje pitanja rodne ravnopravnosti u javnosti. Istraživački dio rada fokusiran je na analizu prezentacije ženskih likova u ključnim djelima iz opusa četiri autora - Alfreda Hitchcocka, Sama Peckinpaha, Jane Campion i Quentina Tarantina. Ovi su redatelji odabrani zbog svoje reputacije kao i cijenjenosti od strane filmske struke i publike, što ih smješta među najznačajnije filmske redatelje. Prvo dvoje redatelja djelovalo je prije i za vrijeme Drugog vala, dok je drugo dvoje djelovalo nakon njegovog vrhunca, zbog čega ih je korisno analizirati zajedno ne bi li se preciznije definirao utjecaj Drugog vala na prezentaciju ženskih filmskih likova. Analiza filmova počiva na traženju manifestacija ključnih teorijskih pojmova iz feminističke filmske teorije kroz konkretan filmski sadržaj, te na analizi tretmana ženskih filmskih likova s obzirom na temeljne zahtjeve Drugog vala feminizma. Istraživački dio rada pokazao je kako je ženska perspektiva, zahvaljujući feminističkim utjecajima, ostvarila pravo na adekvatnu filmsku prezentaciju, ali kako istodobno priroda filma kao umjetnosti dopušta zadržavanje problematičnih sadržaja namijenjenih održavanju patrijarhalnih vrijednosti u centru filmske industrije. Iako Drugi val nije utjecao na smanjenje proizvodnje sadržajno problematičnih filmova, otvorio je prostor za paralelno stvaranje filmova s feminističkim motivima i tako omogućio preživljavanje ženskog pokreta.

Ključne riječi: Drugi val feminizma, feminističke filmske teoretičarke, ženski filmski likovi, Hitchcock, Peckinpah, Tarantino, Campion

Uvod

Prvi je val feminizma rezultirao političkom ravnopravnošću žena, ali je Drugi val svojim pojavljivanjem 1960-ih godina za svoj cilj imao brisanje dubljih rodni neravnopravnosti koje su svoj korijen imale u patrijarhatu. Ovaj je val svoj vrhunac doživio 1970-ih godina, kada se u njegovo djelovanje uključila i popularna kultura što je dovelo do analize prošlih i postojećih kulturnih sadržaja. Rad feminističkih filmskih teoretičarki tog razdoblja fokusirao se na razotkrivanje stereotipa koji su se nesmetano širili kroz filmske sadržaje, te su one kroz sociološke analize najpoznatijih i najcjenjenijih filmova osigurale trajno spajanje feminističke i filmske teorije. Prvi je put otvoreno pitanje uloge filmske industrije u perpetuiranju društvenih i kulturnih rodni stereotipa, kao i problem prelijevanja patrijarhata u sve društvene sfere, do čega ne bi došlo bez utjecaja Drugog vala čija je namjera bila stvoriti prostor za sveopću žensku emancipaciju. Film predstavlja jednu od ključnih domena za raspravu o kulturnoj reprezentaciji, te se veliki ekran pronalazi u ulozi prijenosnika ideološki označenih reprezentacija s ciljem ponavljanja specifičnih društvenih obrazaca, istodobno zadržavajući svoju sposobnost da drugačijim pristupom može promicati nove ideje. Korištenje filmske teorije, kao i analiza filmskih sadržaja, predstavljaju koristan sociološki izvor za rodna istraživanja, jer istodobno razotkrivaju jedan od dominantnih instrumenata u održavanju postojećeg sustava vrijednosti, ali kroz feminističku interpretaciju postaju sredstvima ostvarenja društvene promjene. Davanje teorijskog konteksta utjecaju koji vrše specifični ženski filmski likovi u borbi za ostvarenje rodne ravnopravnosti jača didaktičku poziciju filmova kao i njihovu sociološku vrijednost, a retroaktivna analiza hvaljenih djela iz feminističke perspektive omogućava identificiranje novih izvora preživljavanja patrijarhalnog poretka.

Ciljevi i svrha rada

Cilj rada je pokazati kako su pitanja koja je otvorio Drugi val feminizma aktualna i danas jer ulaze u srž ženskih životni uvjeta, te kako se ta aktualnost između ostaloga održava zahvaljujući prodoru feminističke svijesti u filmsku teoriju. Uz to, cilj je pokazati kako je upravo feministička filmska teorija pokrenula razotkrivanje utjecaja koji patrijarhat vrši na filmsku formu, te kroz to kreirala prostor za stvaranje drugačijih filmskih likova što je nepovratno izmijenilo gledalačko iskustvo. Kroz analizu filmova odabranih redatelja cilj je pokazati kako je potrebno koristiti feminističku perspektivu ne bi li interpretacija sadržaja kao

i njegov potencijalni utjecaj na formiranje stavova publike bio sveobuhvatan. S obzirom na raslojavanje ženskog pokreta, analize filmova s jasnom feminističkom ili antifeminističkom porukom postaju jedni od najslikovitijih i najdostupnijih instrumenta za borbu protiv diskriminacije.

Polazišta i hipoteze

Teorijski dio rada je podijeljen u dva dijela. Prvi se dio bavi analizom ključnih djela predstavnica Drugog vala feminizma, dok se drugi bavi analizom ključnih pojmova najvažnijih predstavnica feminističke filmske teorije. Svrha takvog pristupa je sistematičan prikaz središnjih ideja i ciljeva Drugog vala feminizma kao i povezivanje feminističkih koncepata s filmskom teorijom kako bi se pokazalo koliki je utjecaj sam feminizam izvršio na razvoj iste. Upravo je feministička filmska teorija, kojoj je put otvorio Drugi val feminizma, kreirala kontekst za vrednovanje svih filmskih naslova u povijesti kinematografije kada je u pitanju prezentacija ženskih likova na filmu, tako pružajući širi uvid u društveni i kulturni tretman žena te pokazujući moć koju posjeduje sedma umjetnost. Istraživački dio rada fokusiran je na analizu prezentacije ženskih likova u ključnim djelima iz opusa četiri autora - Sama Peckinpaha, Alfreda Hitchcocka, Quentina Tarantina i Jane Campion. Ključna su djela izabrana na temelju njihove komercijalne i kritičke uspješnosti koja upućuje na to da ih je pogledala brojna publika i prihvatila filmska struka. S obzirom da je prva grupa navedenih redatelja djelovala prije i za vrijeme pojave Drugog vala feminizma koji je sa sobom donio revoluciju u poimanju ženske uloge (kako u stvarnom društvu tako i u filmskoj umjetnosti), dok je druga grupa djelovala nakon, korisno ih je analizirati zajedno ne bi li se na taj način preciznije definirao utjecaj feminističke teorije i njezine posljedice na prezentaciju ženskih likova na filmu. Analiza filmova počivat će na traženju manifestacija ključnih teorijskih pojmova iz feminističke filmske teorije kroz konkretan filmski sadržaj, te također na analizi tretmana ženskih filmskih likova s obzirom na temeljne zahtjeve Drugog vala feminizma. Prva je hipoteza kako će analiza odabranih filmova Hitchcocka i Peckinpaha, te Campion i Tarantina potvrditi njihovu reputaciju mizoginističkih odnosno feminističkih redatelja. Iz nje se izvode hipoteza kako je Drugi val feminizma otvorio prostor za stvaranje raznolikih i slojevitih ženskih likova što se očituje u Campioninim i Tarantinovim filmovima, te hipoteza kako retroaktivna analiza hvaljenih filmova kroz feminističku perspektivu pruža dublji i kvalitetniji uvid u povijesni tretman ženskih likova u filmskoj industriji. Četvrta je hipoteza

kako feministička analiza filmova određenih redatelja utječe na promjenu njihovog tretmana od strane struke i publike. Peta je hipoteza kako je Drugi val feminizma utjecao na smanjenje u proizvodnji filmova koji opravdavaju rodnu diskriminaciju.

Feministička teorija Drugog vala i njegove najznačajnije predstavnice

Kada govorimo o predstavnicama Drugog vala, potrebno je započeti od Simone de Beauvoir i njezine knjige „*Drugi spol*“ objavljene 1949. godine. Knjiga, danas najpoznatija po svojoj rečenici „Žena se ne rađa kao žena, već to postaje.“ (de Beauvoir, 1982: 11), predstavlja jedno od centralnih djela u povijesti feminističkog pokreta. Njezina teorijska vrijednost, između ostaloga, proizlazi iz želje same autorice da detaljno opiše zajedničke osnove egzistencije svake žene kako bi se ukazalo na procese kojima se žene privikavaju na svoju društvenu ulogu. Zaključak de Beauvoir je kako upravo kulturne i društvene norme, koje su djevojčice prisiljene usvajati od najranije dobi, rezultiraju samootuđenjem i gubitkom autonomije što je karakteristično za sve žene koje ne pružaju otpor takvom kondicioniranju (de Beauvoir, 1982: 12). Kako bi to dokazala oslanja se na slikovito opisivanje raznih oblika ponašanja kod djevojčica kao što je primjerice igranje s lutkama koje za de Beauvoir predstavlja proces stvaranja alter ega preko kojeg djevojčica objekt njeguje na identičan način na koji želi i očekuje da netko njeguje nju (de Beauvoir, 1982: 24). Unutar društva koje cijeni žensku poslušnost i pasivnost rano učenje o samoobjektivizaciji postaje mehanizam preživljavanja kao i stvaranja društvenog položaja, stoga se upravo te karakteristike njeguju u djevojčicama kako bi ih se zaustavilo u formiranju vlastitih ličnosti. S obzirom da takve odgojne metode ne dovode do stvaranja ženskih uzora, svaka generacija djevojčica svijet otkriva kroz oči muškaraca ili kako sama de Beauvoir kaže „Djevojčica živi među bogovima muškog oblića. U njezinim očima, u muškarcu se utjelovljuje Drugi; ali taj Drugi je za djevojku esencijalan dok sebe, u odnosu na njega, shvaća kao neesencijalnu“ (de Beauvoir, 1982: 47 i 85). Taj citat potiče na detaljno iščitavanje knjige koje otkriva kako ženska povijest zapravo ne postoji jer ju formiraju muškarci, a same žene nisu u mogućnosti odgovoriti na načine na koje su prezentirane jer su prisiljene poštivati društvena pravila i zakone koje su također kreirali muškarci (Evans, 1998: 9). Kada žena usvoji takav stav gotovo je nemoguće uvjeriti ju kako ima pravo na individualnost i moć za postizanje društvenih promjena. Žene postaju ženama bez poznavanja vlastitog tijela, seksualnosti i intelektualnih mogućnosti te se nesvjesno dobrovoljno odriču budućnosti u kojoj su odgovorne same za sebe. De Beauvoir

koristi slikovite opise i za žensko ponašanje u zrelijoj dobi kada je primarni fokus na udaji i majčinstvu ne bi li se na taj način opravdala ženska društvena uloga te ženama omogućila lažna samorealizacija. Kroz te opise ona otkriva vlastite ideje o ženskim pitanjima kao što su seksualno zadovoljstvo, majčinstvo, abortus ili brak, a upravo su ta pitanja postupno postala centar suvremenog feminističkog pokreta. Sva ta pitanja ulaze u sferu moći i kontrole, zbog čega žene sve do Drugog vala nisu imale gotovo nikakvog utjecaja na formiranje politika vezanih uz njih, te je upravo ta nemoć potaknula žene na ponovno buđenje ženskog pokreta. De Beauvoir je ovom knjigom pokrenula razbijanje predrasuda o prirodnosti i neizbježnosti majčinstva koje djecu čine ukrasima i surogatima ženama koje su isključene iz javne sfere. Često interpretirana kao protivnica majčinstva, za nju pravo na kontracepciju i abortus ne predstavljaju borbu protiv majčinstva već instrumente kojima se žene mogu ostvariti u političkom, ekonomskom i društvenom životu, te tako samostalno odlučiti žele li, kada i zašto postati majke (de Beauvoir, 1982: 321 i 363). Kroz kontrolu nad vlastitim tijelima istodobno postaju vlasnice svoje seksualnosti što dovodi do prestanka samoobjektivizacije koja proizlazi iz frustracija i nezadovoljstva, a tako dolazi do formiranja romantičnih veza baziranih na uzajamnosti i ravnopravnosti. Temeljni je cilj ovih promjena pokazati kako je negativna percepcija ženskog karaktera kao inferiornog muškog karakteru posljedica namještenih okolnosti te da izmjena društvenog konteksta dovodi do formiranja slobodnih ženskih bića.

Njezin je rad bio izložen kritikama zbog interpretacija raznih autora koji njezino poimanje ženskog tijela i ženstvenosti smatraju problematičnim. Margaret Atack joj zamjera što rješenje diskriminacije vidi u ženskom preuzimanju tradicionalno muškog ponašanja i vrijednosti (Atack u Evans, 1998: 32), dok je Antoinette Foque optužuje za pokušaje stvaranja bezmajčinskog feminizma (Evans, 1998: 68). Niz intervjuva koje je de Beauvoir održala s Alice Schwarzer pokazala su kako se radi o pogrešnoj interpretaciji te kako joj je cilj razbiti mitove o majčinstvu kojima je zadaća stvarati pritisak i prepreku ženskom razvoju ličnosti. „Budući da se ne može slaviti ljepota pranja suđa, slavi se ljepota majčinstva. Majčinstvo nije životni zadatak žene, iz sposobnosti žene da biološki bude majka ne proizlazi i obaveza da to bude u socijalnom smislu.“ (de Beauvoir u Schwarzer, 2007: 32). Još jedan izvor kritike predstavlja njezino poimanje spolne orijentacije, kroz koje ona lezbijstvo vidi kao formiranje intenzivnih ženskih prijateljstava koja su rezultat straha od muškaraca (de Beauvoir, 1982: 109 i 193). Iz današnje perspektive njezini stavovi mogu biti interpretirani kao homofobni, no njezino poimanje ženskog tijela kao prepreke slobodi i autonomiji (Evans, 1998: 83), čini ograničenim i poimanje seksualnosti. Svojim opisima nam otkriva vlastitu pretpostavku kako

je za žene njihova seksualnost tajanstvena i nečista te da dovodi do naučene pasivnosti i mazohizma (de Beauvoir, 1982: 163 i 171). Takvo poimanje ženske seksualnosti ne ostavlja teorijskog prostora niti interesa, za drugačije poimanje spolne orijentacije. Isto tako, inzistira na stvaranju prostora u kojem se žene mogu ostvariti kao subjekti, ne objekti, stoga ženske emocionalne i tjelesne odnose promatra u pragmatičnom smislu kao instrument ostvarenja tih težnji. Bez obzira na te kritike njezin rad i aktivizam predstavljaju početak nove ženske borbe koja traje i danas, a njezina želja da se njezin opus učini dostupnim novoj generaciji kroz televiziju i film (de Beauvoir u Schwarzer, 2007: 95) predstavlja jedan od temelja spone između feminizma i filmske umjetnosti.

Simone de Beauvoir je otvorila pitanje društvene uvjetovanosti bračnog života, no upravo Betty Friedan svojom knjigom „Ženska mistika“ ulazi u duboku analizu posljedica pripremanja mladih djevojaka za brak umjesto za samostalni život. Ova je knjiga, objavljena 1963. godine, prvi put ponudila zajednički naziv cjelokupnom ženskom iskustvu koje ih ostavlja nesretnima i nerijetko nesposobnima za samostalno funkcioniranje. Terminom *ženske mistike* Friedan podrazumijeva društveno stvorenu sliku žene kao supruge, majke, kućanice i seksualnog objekta koja nije sposobna kreirati samu sebe kroz vlastito djelovanje. „Postoji čudna diskrepancija između realiteta naših života kao žena i slike kojoj se trudimo prilagoditi, slike koju zovem ženska mistika.“ (Friedan, 2001: 50). Njezina je knjiga progovorila o mislima i osjećajima koji su bili zajednički velikom broju žena, ali koji su vodili društvenoj stigmatizaciji zbog čega ih je većina žena osjećala u izolaciji. Snaga tog teorijskog koncepta leži u uvjeravanju žena kako je potpuno pogrešno težiti životima kakve vode muškarci jer ih takve ambicije odvajaju od njihove prirodne uloge supruge i majke. „Slika koju kreiraju ženski časopisi, reklame, filmovi i knjige oblikuje ženske živote i pretvara se u refleksiju njihovih želja i snova.“ (Friedan, 2001: 80). Već 1950-ih godina započinje medijsko razdvajanje žena na dva tipa – ženstvenu i profesionalnu ženu – što je služilo kao instrument usporedbe i zastrašivanja ne bi li se slobodnije mogle nametati poželjne društvene uloge. Friedan dugogodišnjom analizom ženskih časopisa otkriva kako je za prvu medijsku reprezentaciju odgovorna muška perspektiva koju su zastupali muški spisatelji i urednici, dok su za drugu bile odgovorne rijetke žene na rukovodećim pozicijama. Upravo zbog toga inzistira na neograničenom pristupu obrazovanju i cjeloživotnom učenju kroz iskustva u javnoj sferi ne bi li se od najranije dobi u djevojkama njegovala kreativnost i želja za životom koje se ne ostvaruju isključivo zasnivanjem obitelji. Nedostatak adekvatne obrazovne politike Friedan vidi kao problem koji održava žensku mistiku na životu. „Moja je centralna teza kako

je središnji ženski problem nepostojanje prava na vlastiti identitet – blokiranje rasta i razvoja pod vodstvom ženske mistike.“ (Friedan, 2001: 133). Svoju pažnju ne fokusira isključivo na ostvarenje ženskog prava na obrazovanje već i na sadržaj kojem su djevojke izložene. Njezina je namjera razotkriti sustav koji djevojke školuje samo u kratkom periodu tranzicije iz prvog obiteljskog doma u drugi te ih tako organiziran samo priprema na bezbolno preuzimanje već unaprijed definiranih društvenih uloga. Za nju to predstavlja rodno orijentirano obrazovanje (Friedan, 2001: 253) koje oslobađa društvo od odgovornosti za rodnu diskriminaciju. Funkcionalistička paradigma, koja je dominirala obrazovanjem u periodu pisanja ove knjige, je služila kao instrument održavanja statusa quo i blokiranja feminističke svijesti, te je čak i u tranzicijskom periodu učila djevojke u kakve žene je poželjno da odrastu. Institucionalno zaštićena ženska mistika je učila djevojke o opravdanosti preskakanja brojnih životnih iskustava (kao što su školovanje i zaposlenje) kako bi se što prije mogle realizirati kao supruge i majke jer to predstavlja najkraći put do njihovog identiteta. Friedan smatra kako su posljedice takvog pristupa nesagledive u brojnosti emocionalnih i psiholoških patologija koje utječu na obiteljsku dinamiku i razvoj novih individua (Friedan, 2001: 403). Društveno očekivanim sazrijevanjem centrom ženskog svijeta postaje njezina nuklearna obitelj, no njezin muž vodi bogati život u javnoj sferi, a djeca polako odrastaju i postaju sve manje ovisna o njezinoj pomoći zbog čega ona ostatak svog života može voditi samo maštanjem, kupovanjem¹ i održavanjem kućanstva kako ne bi u potpunosti ostala bez svoje funkcije. Analizu Friedan završava pružanjem konkretnih rješenja kojima se može zaustaviti poguban utjecaj ženske mistike na razvoj budućih ženskih generacija. Odgovor leži u razbijanju iluzija o bračnom životu te prestanku biranja između života u javnoj i privatnoj sferi. Kvalitetnijim obrazovanjem se u svim pojedinicima mora njegovati želja za kreativnim stvaranjem, a žene se ne smije zaustavljati u njihovoj borbi protiv nametnutih kulturnih percepcija ženstvenosti.

Druge su feministkinje kroz godine kritizirale aspekte Friedaninog djelovanja. Sheila Rowbotham smatra „Žensku mistiku“ jednom od najkvalitetnijih knjiga ženskog pokreta, ali također smatra da ponuđena rješenja ne naznačuju moć koju posjeduje organizirani ženski pokret (Rowbotham, 1983: 121). Susan Faludi pak smatra kako je Friedan svojim kasnijim djelovanjem i problematičnim izjavama u kojima se okreće od metoda radikalnog feminizma odgovorna za pad utjecaja feminizma, čime je djelomično uništila mogućnost daljnjeg djelovanja pokreta kojeg je sama pokrenula prije toliko godina (Faludi, 2006: 330-332). Bez

¹ Betty Friedan se u knjizi kratko osvrće na rađanje marketinga i pretvaranje mladih kućanica u ciljanu demografsku skupinu.

obzira na naknadno odricanje ideja iznesenih u ovoj knjizi, „Ženska mistika“ predstavlja jedno od ključnih djela posvećenih ženskoj emancipaciji, posebno u vremenu kada je prvi put objavljena, a Betty Friedan kao jedna od osnivačica Nacionalne organizacije žena (NOW) – najveće američke feminističke organizacije – ostaje jednom od centralnih figura Drugog vala feminizma.

Prvi je val feminizma centrom svoje borbe učinio ostvarenje ženskog prava glasa, no prema predstavnicama Drugog vala formalno pravo glasa nije utjecalo na svakodnevnu rodnu diskriminaciju koja je žene i dalje činila građanima drugog reda. Knjiga „Seksualna politika“, koju je 1969. godine objavila Kate Millett, osvjetlila je aspekte patrijarhalnog društva koji je nesmetano širio svoj utjecaj u sve društvene sfere i tako uspješno kočio žensku borbu za ravnopravnost. Kako bi svojoj teorijskoj perspektivi pružila uporište ona termin „politika“ upotrebljava kako bi definirala odnos strukturiran u moći preko kojeg jedna društvena skupina vrši kontrolu nad drugom (Millett, 2003: 23). Seksualna politika je kreirana na način da brzo i efikasno socijalizira oba spola u društveno očekivane i poželjne rodne uloge. Za nju ljudska seksualnost predstavlja refleksiju kulturnih stavova i vrijednosti koje je potrebno preispitivati ne bi li se omogućila društvena promjena. Ona na samom početku knjige u pitanje dovodi neizbježnost patrijarhata koji je sve do perioda objavljivanja knjige (ali i dugo nakon toga) smatran prirodnom datošću. Za nju je centralno pitanje je li patrijarhat zaista rođen iz prirodne muške snage ili su muškarci tu snagu mobilizirali ne bi li kreirali njima poželjan društveni sistem (Millett, 2003: 28). U središtu patrijarhata se nalazi obitelj, koja u korelaciji s društvom i državom čini aparat kojim se prilagođavaju i konformiraju pojedinci. S obzirom na takvo poimanje bračnog i obiteljskog života, Millett ruši koncept romantične ljubavi koju vidi kao krivca za kreiranje ženske ovisnosti o patrijarhatu. Romantična je ljubav jedina isprika za žensko upuštanje u seksualne aktivnosti i jedina dovoljno snažna da žene oslobodi od inhibicija koje usvajaju čitav život. Ona također skriva realnost ženskog društvenog i ekonomskog statusa koji je ukorijenjen u ovisnosti o muškarcima (Millett, 2003: 37). Ta ovisnost podrazumijeva stvaranje percepcije kako preživljavanje ovisi o prosperitetu muškaraca, stoga niti zaposlene žene ne mogu utjecati na patrijarhalnu ideju muškosti. Iz tog su razloga žene primorane raditi manje ugledne i slabije plaćene poslove, kao što su i primorane odreći se kontrole nad vlastitim tijelima te živjeti u društvu koje im ne dopušta pristup kvalitetnoj medicinskoj njezi, kontracepciji ili zaštiti od seksualnog nasilja. Millett također napominje kako je u interesu patrijarhata okrenuti žene jedne protiv drugih zbog čega se u umjetnosti i medijima stvara dihotomija između svetice i bludnice tj. kućanice i

karijeristice (Millett, 2003: 38). Organizirani ženski pokret predstavlja ozbiljnu prijetnju opstanku takvog društvenog poretka, jer pretpostavlja intenzivno žensko zajedništvo i djelovanje. Kroz opisivanje mita o Pandorinoj kutiji i biblijske priče o Izgonu iz raja, Millett pokazuje kako pod patrijarhatom žene ne mogu utjecati na stvaranje simbola kojima se opisuje njihovo postojanje i važnost, što se nadovezuje na de Beauvoirinu tezu o nepostojanju ženske povijesti. Mitovi o patrijarhatu ne služe samo kulturnom opravdanju ideje ženske inferiornosti već i uvjeravanju samih žena da je to temeljna istina o njihovom postojanju ne bi li ih se spriječilo u pružanju otpora (Millett, 2003: 47). Ključni u razbijanju temelja patrijarhata su obrazovanje i seksualna revolucija jer se upravo kroz njih može razviti uvid u sve sfere koje koče razvoj ženskih prava i ravnopravnosti. Da bi potvrdila svoje teze, Millet se upušta u analize značajnih djela koja služe kao orijentiri šireg društvenog i političkog tretmana žena kroz povijest. Tako uspoređuje rad Johna Stuarta Milla, koji nudi društvenu analizu stvarnih životnih činjenica kada je u pitanju ženski društveni status te smatra kako rodna jednakost vodi k naprednom društvu, s radom Johna Ruskina koji inzistira na održavanju romantičnog mita o ženskoj prirodi. Osvrće se i na Engelsovu analizu obiteljskog života koja pokazuje kako ideje monogamnog braka i kontrole ženske seksualnosti izviru iz želja za akumulacijom privatnog vlasništva i dominacijom muškaraca nad ženama (Millett, 2003: 97-126). Osim ranije spomenute funkcionalističke paradigme, statusu quo koji koči društvene promjene je doprinosila popularnost Freudove interpretacije ženske psihologije. Njegove ideje o društveno kreiranoj ulozi za žene kao produženoj ruci njezine neizbježne prirode neadekvatno skrivaju njegovu mizoginiju i nerazumijevanje žena (Millett, 2003: 190). Freud libido vidi kao nositelja maskuline funkcije koja za sobom nosi potencijal za kulturnim i kreativnim stvaranjem. S obzirom da žene, prema njemu, nemaju izraženi libido, one nemaju inherentnu sposobnost djelovanja i stvaranja te razvijaju zavist prema muškim tjelesnim i intelektualnim sposobnostima. Za Millet su to neprovjerljive teze koje ne ulaze u društvene i političke uzroke rodne diskriminacije te smatra kako brojni zaključci mogu biti interpretirani drugačije kada bi se izuzelo njegovo neprijateljstvo prema ženskim pitanjima. Svoju knjigu završava analizama djela poznatih književnika 20. stoljeća² ne bi li pokazala kako se kulturno podupire ili pruža otpor socijalizaciji u predodređene rodne uloge, i tako ukazuje na važnost teorijskog doprinosa kojeg pružaju analize umjetničkih djela prilikom razumijevanja šireg društvenog statusa žena.

² D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet.

„Seksualnu politiku“ je pratilo objavljivanje „Ženskog eunuha“ 1970. godine u kojoj Germaine Greer raspravlja o potrebi za osiguravanjem zaštite žena od zlostavljanja, ne samo direktnim suprotstavljanjem već i redefiniranjem ideja o ženstvenosti i fizičkoj privlačnosti. Središnja teza njezine knjige jest kako žene imaju pravo na izražavanje vlastite seksualnosti neovisno o muškoj percepciji, zbog čega kreira termin *ženski eunuh* ne bi li preko razbijanja mitova o ženskoj prirodi argumentirala svoj koncept ženskog libida kao aktivnog, receptivnog i ključnog za žensku emancipaciju (Greer, 2006: 10-11). Kroz knjigu raspravlja o društvenom tretmanu ženskog tijela, te njegovom dekonstrukcijom na dijelove ukazuje na dalekosežne posljedice nejednakog tretmana spolova prilikom sazrijevanja. Neosporna je činjenica kako djevojčice i dječaci kroz odgoj bivaju izloženi različitim tjelesnim aktivnostima, ali Greer napominje kako je nemoguće procijeniti u kojoj mjeri to proizlazi iz želje da tijela djevojčica ne izgledaju poput tijela dječaka. Žensko je tijelo primarno namijenjeno gledanju stoga je, uz pomoć instrumenata kao što su odjeća ili ograničavanje i usmjeravanje tjelesnih aktivnosti, društveno poželjno utjecati na skrivanje raznih funkcija koje žensko tijelo posjeduje. Kao primjer Greer nudi analizu tretiranja ženskih grudi kao estetski ključnih za procjenjivanje kvalitete ženskog tijela sve dok ne počnu pokazivati čemu služe. Grudi na čiji je izgled utjecalo majčinstvo, starost ili bolest postaju izvorom odbijanja jednakom brzinom kojom su postale izvorom divljenja (Greer, 2006: 39). Slične primjere Greer nalazi u medijskim prezentacijama žena koje poziraju kraj motornih vozila ali ne smiju pokazati kako ih znaju voziti isto kao što se ženska tijela smiju koristiti za reklamiranje atletske odjeće pod uvjetom da ona sama nisu atletska (Greer, 2006: 68). Instrument izjednačavanja statusa svih žena se očituje kroz univerzalni tretman ženskih tijela kao objekata bez funkcije što vodi k deformaciji ne samo ženskih tijela već i njihovih umova. Ovisno o aktualnim trendovima gotovo svaka žena osjeća komplekse koji se rađaju prilikom usporedbe vlastitih tijela s medijskim reprezentacijama društveno poželjnih tijela što nerijetko može voditi autodestruktivnom ponašanju. Paradoksalno je kako se žensko tijelo slavi zbog svoje estetike, a ne funkcionalnosti, dok se istodobno ženska seksualnost svodi na reproduktivne sposobnosti i obaveze koje bi poželjno trebale voditi samokontroli i suzbijanju vlastitog libida. Greer govori o ograničenosti informacija koje su dostupne djevojčicama kada su u pitanju njihovi seksualni identiteti s obzirom na to da o njima uče isključivo preko menstruacije i trudnoće koje (u razdoblju pisanja ove knjige, a u nekim dijelovima svijeta i danas) simbolički obilježavaju početak opasnosti kojima su izložene ulaskom u odraslu dob (Greer, 2006: 55). Opisi žena koje skrivaju svoje uloške prilikom njihova kupovanja ili pak nošenja čitave torbice u toalet ukoliko ih se treba koristiti pokazuju kako je menstruacija nešto čega se treba

sramiti. Stanje koje ona naziva ženskim eunuhom podrazumijava učenje o poricanju vlastite seksualnosti koje bi trebalo dovesti do stanja stalne inercije i nemogućnosti otkrivanja bilo kakvih oblika znatiželje. Energija djevojčica se usmjerava poslušnosti i služenju ne bi li se ostvarila tražena ravnoteža između onoga što same djevojčice očekuju i potiskivanja tih očekivanja. Krajnji je cilj natjerati svaku djevojčicu da internalizira represivne alate te da ih kroz život primjenjuje sama na sebi (Greer, 2006: 78-99). Takva socijalizacija vodi društvenom i kulturnom poimanju ženstvenosti koje ženu svodi na lijepu i pasivnu figuru koja spremno čeka biti obožavana zbog čega uvijek izgleda privlačno i sretno, čak i onda kada ne pokazuje znakove aktivnog življenja. Iz tih razloga Greer smatra kako samo kvalitetno obrazovanje usmjereno na promjenu rodni stereotipa neće dovesti do rađanja slobodnih žena, već da upravo suzbijanje seksualne represije kojoj su žene izložene otvara horizonte i oslobađa energiju potrebnu za kreativno djelovanje u svim društvenim sferama (Greer, 2006: 77). Poput ranije spomenutih autorica, Greer se osvrće na koncepte romantične ljubavi i bračnog života koji su za nju smisleni samo ukoliko muškarci i žene imaju mogućnosti ostvariti ravnopravan odnos u kojem nema prostora za egoizam kojem su učeni muškarci i altruizam kojem su učene žene. Ključno je zaustaviti utjecaj mitova o idili bračnog i obiteljskog života te ženama dati priliku da ulazak u brak i majčinstvo vide kao privilegij niza samostalnih životnih odluka, a ne kao teret i obavezu. Učenje žena kako su zadužene za vlastitu sigurnost, sreću i zadovoljstvo ključno je ne bi li ih se pripremio na ranije spomenute opasnosti koje ih čekaju u odrasloj dobi. „Žene zapravo ne znaju koliko ih muškarci zaista mrze.“ (Greer, 2006: 279) rečenica je kojom nas autorica upozorava na ne tako skriveni prijezir kojem su žene izložene samo zato što su žene, a koji se manifestira kroz sve oblike nasilja. Onog trenutka kada žene osvijeste ulogu i status koji su im prisilno dodijeljeni od strane muškaraca u njihovoj kulturi se otvara prostor za otpor i društvenu promjenu, što se pokazalo značajnim za osiguravanje bazične životne sigurnosti. Bez obzira na izloženost kontroverzama u svojem daljnjem stvaralaštvu, Germaine Greer ovim djelom ženskom pokretu otvara prostor za raspravljanje o temi ženskog seksualnog identiteta, koja je i danas jedna od ključnih za realizaciju rodne ravnopravnosti.

U znanstvenim se krugovima dugo smatralo kako neupitne biološke razlike između spolova pružaju uvjerljivu podlogu za njihov različiti društveni tretman. Ann Oakley feministkinja je koja se knjigom „Spol, rod i društvo“, objavljenoj 1972. godine, posvetila traženju mjere u kojoj se muškarci i žene zaista razlikuju. Njezin je zaključak kako se pitanja bioloških razlika spolova pojavljuju u periodima promjena dotadašnjih rodni statusa i uloga

koje ona locira u razdoblju od 1540. do 1640. godine kada dolazi do raskida sa srednjm vijekom, zatim u Viktorijanskom dobu u kojem je ključno djelovanje Mary Wollstonecraft kao i borba protiv dominantnih viktorijanskih načela ženstvenosti, te u periodu vrhunca Drugog vala feminizma 1970-ih godina kada se nastojalo utjecati na opasnost rodni stereotipa (Oakley, 1978: 9). U izlaganju upozorava na razliku između koncepta spola koji upućuje na biološke razlike između muškaraca i žena te koncepta roda kao društvene kategorije koja upućuje na društveno poimanje muževnosti i ženstvenosti (Oakley, 1978: 16). To konkretno znači da postoji društveno očekivano i poželjno ponašanje specifično za dječake/muškarce kao i za djevojčice/žene zbog čega su svi pojedinci koji se ponašaju na način karakterističan za suprotni spol izvrnuti diskriminaciji. Oakley ne poriče kako postoje razlike u temperamentu između muškaraca i žena koje su vidljive, stabilne i konzistentne, no napominje kako to ne upućuje na odgovor kako su one produkt biologije išta više nego što su produkt kulturnog učenja. Razlike u osobnosti između spolova svoje začetke imaju u ranom djetinjstvu kada se djevojčice aktivno uči kako izbjegavati agresivno ponašanje i traganje za samostalnošću dok se dječake uči suprotno, što ide u prilog tezi o kulturnom usvajanju poželjnih karaktera. Za Oakley biologija može određivati smjer rodni razlika, ali ne i njezin doseg što jača njezin teorijski pristup, koji je interdisciplinaran. (Oakley, 1978: 52-77). Osvrće se na brojna istraživanja koja su pokazala da postoje statistički značajne razlike između spolova koje bi u određenoj interpretaciji mogle opravdati rodnu diskriminaciju, no ona inzistira na uključenju sociološke perspektive koja pruža dublji uvid u uzroke određenih društvenih fenomena. Tako govori kako je moguće da djevojke ostvaruju niže rezultate na testovima inteligencije nakon ulaska u pubertet jer se od tada više ne inzistira na njihovom akademskom uspjehu, kao što ih se i restriktivnije odgaja zbog čega nisu u prilici akumulirati životna iskustva kojima grade vlastiti seksualni identitet koji se svodi na submisivnost i pasivnost (Oakley, 1978: 79-104). Ona se, uz Millett, osvrće na opasnosti Freudove psihoanalize za koju smatra da služi kao opravdanje patrijarhalnog društvenog sistema u kojem je kreiran prostor za legitimiranje zahtjeva upućenim ženama da se u ime majčinstva, braka i kućanstva odreknu sudjelovanja u javnoj sferi. Istodobno se šalju poruke u kojoj su zahtjevi privatne sfere toliko opsežni da je sudjelovanje u javnoj nemoguće, ali i da je sama priroda ženskog posla inferiorna i marginalna u odnosu na muške obaveze u javnoj sferi (Oakley, 1978: 131). Taj je zaključak njezin najvažniji doprinos jer nas dovodi do pitanja zašto su žene te koje se dovodi u usporedbu s muškarcima i zašto je sve što se definira kao žensko automatski inferiorno u odnosu na muško? Ovo pitanje služi kao svojevrsni odgovor na problem koji postavlja Kate Millet kada promišlja mogućnost da su muškarci svjesno i

namjerno akumulirali društvenu moć ne bi li kreirali sustav koji odgovara isključivo njihovim potrebama. Rodna diskriminacija svoje utočište pronalazi u isticanju bioloških razlika između spolova, kao i ideji da su te razlike važnije od svih kvaliteta koje spolovi dijele. Ann Oakley ukazala je na mogućnosti manipuliranja znanstvenim istraživanjima kroz specifično interpretiranje rezultata, kao što nam je i pokazala nevoljkost patrijarhalnog društva da ženama omogući uvjete za stjecanje autonomije isključivo zato što su žene.

Prvu polovicu 1970-ih obilježilo je objavljivanje najznačajnijih djela Drugog vala feminizma, koja i danas nude moguća rješenja za aktualne ženske probleme. U taj se period ubraja i aktivizam Sheile Rowbotham koja svojom knjigom „Svijest žene – svijet muškarca“, objavljene 1973. godine, ženski pokret spaja sa socijalističkom revolucijom te tako postaje jedna od najvažnijih predstavnica socijalističkog feminizma. Njezine su temeljne ideje kako oslobađanje žena nužno zahtjeva oslobađanje svih ljudi (Rowbotham, 1983: 1), te kako se „osnovni zadatak revolucionarnog feminističkog pokreta sastoji u istraživanju prošlosti žena, da zapazimo koje su akcije, zahtjevi i oblici organiziranja proizašli iz njihovog specifičnog položaja kao žena.“ (Rowbotham, 1983: 58). Za nju diskriminacija žena ne izvire samo iz društvenih i kulturnih sila, već i iz ekonomskih koje žene svode na slabo plaćene i nekvalificirane poslove koji ih guraju u neugledne društvene položaje. Do mogućnosti promjene takvog sustava dolazi ukoliko su žene, čak i u periodima jenjavanja ženskog pokreta, sposobne nadići naučenu pasivnost i nedostatak samopouzdanja ne bi li se suprotstavile iskrivljenoj slici o svojoj prirodi. Ta iskrivljena slika nije ništa drugo nego produkt nepostojanja ženske povijesti pa tako i nepostojanja ženskih uzora koji bi ženama pokazali da nezadovoljstvo vlastitim društvenim položajem i tretmanom nije posljedica osobnog neuspjeha (Rowbotham, 1983: 120). Rowbotham se osvrće na niz osobnih iskustava koji su je, kada ih je osvjestila, potaknuli na aktivizam u ženskom pokretu. Kao mlada djevojka se uvijek identificirala s muškim likovima u književnosti i na filmu nesvjesna koliko je to ograničava i odvaja od ostalih djevojaka. „Odrednice me uopće nisu zabrinjavale. Jednostavno sam promijenila spol likova i identificirala se s muškarcima jer su bili uzbudljivi. Postupno sam otkrila da je to zato jer su svi ženski likovi bili projekcije muških pojmova o seksualnoj slobodi muškaraca.“ (Rowbotham, 1983: 128-129). Njezine opservacije potiču na analizu posljedica nepostojanja adekvatnih ženskih filmskih likova koji imaju moć poticanja na promišljanje koje vodi k društvenoj promjeni. Postizanje društvene promjene uzrokovane isključivo filmskom revolucijom je naravno nemoguće, ali ono što ostaje jesu potencijalni uzori i primjeri mladim ženama koji pokazuju kako one imaju pravo zahtijevati emancipaciju

što održava feministički pokret na životu. „Ne možemo krenuti tražiti vlastiti put bez pomoći drugih žena, i konačno bez drugih muškaraca. Mazohizma se možemo osloboditi samo ukoliko iskusimo kolektivno samopotvrđivanje preko pokreta za oslobođenje.“ (Rowbotham, 1983: 147). Kao socijalistička feministkinja ne inzistira isključivo na oslobađanju ženske svijesti i seksualnog identiteta, već i na traženju odgovora na koji način kapitalizam i ženska uloga u proizvodnji utječu na svijest žena, pa se bavi posljedicama dvostrukog rada žena na tržištu koje diskriminira njihove kvalifikacije i u kućanstvu gdje njihov rad prolazi nezapaženo. Zaključak do kojeg dolazi jest kako je pretvaranje kućanskih poslova u rituale jedino što stoji između žene i rušenja njezinog mentalnog zdravlja (Rowbotham, 1983: 173) što potvrđuje davno iznesenu tezu Betty Friedan kako marketing i jačanje konzumerističkog društva također stoje na putu ženskoj emancipaciji. Glorificiranje ženske sposobnosti da održava kućanstvo novim proizvodima namijenjenim baš za nju postupno postaje zamjena za njezin karakter i svijest, te ju zaključava u svijet lažne požrtvornosti i trajnog osjećaja promašenosti. Ženski pokret jednim od svojih konačnih ciljeva mora učiniti borbu protiv takve izopačenosti (Rowbotham, 1983: 203).

Germaine Greer prva je upozorila na postojanje muške mržnje prema ženama koja se očituje kroz nasilje, no Susan Brownmiller toj mržnji daje povijesni kontekst kroz dubinsku analizu uzroka i posljedica tog nasilja. Djelo „Protiv naše volje: Muškarci, žene i silovanje“, objavljeno 1975. godine, predstavlja najopsežniju studiju o specifičnom muškom nasilju nad ženama, koja je prvi put u povijesti ženskog pokreta otvorila prostor za drugačije društveno i kulturno promišljanje odnosa žrtve i napadača. Posebnost pristupa Brownmiller jest što traga za socijalno-povijesnim značenjem silovanja te svojim zaključcima kreira potpuno novu definiciju silovanja koja razotkriva opasnosti ženskog društvenog položaja. „Ako je prvo silovanje bila neočekivana borba, kojoj je uzrok bilo žensko odbijanje, drugo je silovanje zasigurno bilo smišljeno. Silovanje je svjesni proces zastrašivanja kojim svi muškarci drže sve žene u stanju straha.“ (Brownmiller, 1995: 14-15). Revolucionarnost ove ideje leži u činjenici da nudi odgovore na pitanja kako je došlo do pojave obitelji kao temeljne društvene jedinice, kao i do sklapanja monogamnih brakova i posljedično tome ženske inferiornosti. Strah od izloženosti nasilju potaknuo je žene na traženje zaštite koju su im mogli pružiti samo muškarci, pa je dobrovoljna predaja jednom muškarcu u zamjenu za zaštitu od svih ostalih postala mehanizmom preživljavanja. Brakom žena postaje dijelom imovine svog muža, a analize drevnih zakonika kao što su Hamurabijev, Babilonski i Mojsijev zakonik pokazale su kako se zločini nad muškarčevom imovinom nisu tolerirali. Nažalost, takav pravni tretman je

podrazumijevao da posljedice najčešće snosi sama žrtva kroz tjeranje na udaju s počiniteljem ili otplaćivanje kazne kroz niži miraz i pad društvenog ugleda (Brownmiller, 1995: 17-20). Izuzev starih zakonika, način na koji se međunarodna zajednica kroz povijest odnosi prema fenomenu silovanja žena u ratu također ukazuje na nepostojanje želje da se osigura zaštita od rodno orijentiranog nasilja. Sistematičnim izlaganjem zločina nad ženama kroz oba Svjetska i Vijetnamski rat, Brownmiller pruža dokaze svojoj teoriji o tome koja je prava namjera iza čina silovanja. Prema njoj rat pruža odgovarajuću pragmatičnu i psihološku pozadinu za davanje oduška muškom prijeziru prema ženama preko kojih se čin silovanja svodi na simbolički čin uspjeha pobjedničke vojske u kojem tijelo žene nije ništa više od ceremonijalnog ratišta (Brownmiller, 1995: 37-39). U kontekstu rata pojava prostitucije, na koju su žene prisiljene zbog nedostatka alternativnih načina za preživljavanje, postaje isprika za tretiranje žrtava kao suučesnika u izvršenom nasilju. Tretman žena po završetku ratovanja ne vodi ka zacjelivanju fizičkog, psihičkog niti emocionalnog stanja u kojem su se našle zbog izvršenog nasilja, što Brownmiller potvrđuje govoreći o poslijeratnoj politici bangladeške vlade. Rat koji se vodio na tom području obilježilo je između 200 i 400 tisuća silovanja, a žene su u tamošnjem društvu izložene diskriminaciji u slučaju takvog nasilja, koja između ostalog rezultira nemogućnošću udaje. Ne znajući kako da zbrine toliko žrtava, nova je vlada odlučila dijeliti niz nagrada namijenjenih muškarcima koji bi, bez obzira na društvenu stigmatu koju bi im to donijelo, bili spremni sklopiti brak s bilo kojom od žrtava. Vijest je to koja se 1971. godine proširila međunarodnom zajednicom te ju potakla na pažljivo razmatranje ratnog nasilja nad ženama (Brownmiller, 1995: 83-85). Drugi ključan rat kao studija slučaja rat je u Vijetnamu, koji je započeo razdvajanje antiratnog i feminističkog pokreta s obzirom na nevoljkost antiratnog pokreta da skrene pozornost na brutalnost nasilja koje su vijetnamske žene doživjele (uglavnom) od strane američkih vojnika (Brownmiller, 1995: 111). Osim ratovanja, bilo koji oblik ustanka ili revolucije služi kao primjer ideoloških izgovora za silovanje. U takvim se situacijama potvrđuje teza kako silovanje nije povezano s društvenim doživljajima o seksualnoj privlačnosti, već s izražavanjem dominacije kroz korištenje ženskih tijela kao predmeta u muškom nadmetanju. Ženska se tijela koriste kao sredstva izražavanja nezadovoljstva vlastitim društvenim položajem kao i sredstva potvrđivanja tradicionalno definirane muškosti. Svako je silovanje u funkciji moći, ali ono koje počinu osobe koje obnašaju pozicije autoriteta ne narušavaju samo zdravlje svojih žrtava, već i legitimnost sustava koji bi te žrtve trebao štiti. Popularna kultura pak, kreiranjem mita o silovatelju,³

³ Brownmiller govori o Jacku Trbosjeku kao inspiraciji za brojne filmske i glazbene uratke kao i o mistifikaciji Hell's Angelsa.

pruža kulturno opravdanje nasilnom odnošenju prema ženama. Unutar takvog društva upravo feminizam osnažuje žene i nudi mehanizme kojima one mogu razbiti mit o pasivnoj ženi koja dobrovoljno postaje žrtvom i zauzvrat ponuditi viziju snažne žene sposobne za samoobranu. Mit o pasivnoj ženi nije bio jedini koji je Brownmiller htjela uništiti ovom knjigom. „Sve žene žele biti silovane; sama je to tražila; ako ćeš već biti silovana opusti se i uživaj.“ (Brownmiller, 1995: 315). Ovo nisu samo izjave kojima su žene dovoljno hrabre za prijavljivanje silovanja bile izložene, već i društveni stavovi kojima se stigmatiziraju i kažnjavaju žrtve, a ne počinitelji. Precipitacija žrtve termin je u kriminologiji kojim se pokušava ustanoviti do koje je mjere sama žrtva svojim ponašanjem doprinijela tome da ju se siluje (Brownmiller, 1995: 357). Tretiranje žrtve kao suučesnika u vlastitoj dehumanizaciji žene gura u tišinu i izolaciju, no snaga ženskog pokreta izvire iz demistifikacije društvenog poretka i pružanja alternative ranjivim skupinama kroz njihovo osnaživanje.

Problemom seksualnog nasilja nad ženama bavila se i Andrea Dworkin koja je svoju karijeru posvetila borbi protiv tretmana žena u pornografskoj industriji kao i posljedicama koje društveno odobravanje pornografije ostavlja na ženskim i muškim identitetima. Srž njezine teorije jest kako se pornografija ne razlikuje od čina silovanja kako ga vidi feminizam, nego ga opravdava i na njega potiče. Za nju je poruka koju pornografija šalje svojim konzumentima jasna – žena na ekranu želi batine, želi biti silovana, želi da se s njom sirovo postupa i želi da ju boli (Dworkin, 2002: 14). Slika ženske seksualnosti, kako je prikazana u pornografskom svijetu, brzo je standardizirana kao stvarna ženska seksualnost pa je postala dijelom kulture koja opravdava dominaciju nad ženama kao prirodnu i neizbježnu. Kroz pornografiju se razotkriva ista ona mržnja o kojoj progovaraju Greer i Brownmiller, samo što kroz pornografiju ona poprima novi izgled i biva zaštićena kao sloboda govora.⁴ Dworkin je gledanjem pornografskih filmova u sklopu istraživanja ove tematike ustanovila kako konzumenti nesvjesno usvajaju specifičan vizualni rječnik koji mogu koristiti čak i u situacijama kada ne gledaju pornografiju. Taj rječnik uglavnom koriste muškarci, kao ciljana publika, što znači da je pornografija ono što muškarci čine ženama kako bi drugi muškarci u tome mogli uživati (Dworkin, 2002: 43-44). Usvajanje tog rječnika bez kritičkog promišljanja o tome što on zapravo znači rezultira odnošenjem prema ženama isključivo kao da su erotski objekti nad kojima je prihvatljivo činiti nasilje (Dworkin, 2002: 241). Razvoj drugih aspekata seks industrije, koji su potaknuti društvenim tretmanom pornografije, na životu održavaju

⁴ Andrea Dworkin američka je feministkinja koja problem pornografije analizira u kontekstu postojanja američkog Ustava kao i sloboda koje dolaze s njim.

specifičan tip ženstvenosti i ženske seksualnosti. Ona se uspješno širi s margina društva u njegovo središte putem reklama, televizijskih programa, filmova i časopisa koji počinju koristiti estetske vrijednosti vidljive u pornografiji – fragmentirana i ogoljena ženska tijela (Walter, 2011: 4). Uz brak, kontrolu reprodukcije i prostituciju, pornografija postaje još jedno područje kolonizacije ženskog tijela koja sve žene tretira jednako u njihovoj društvenoj nejednakosti. Dworkin pravo na abortus i dostupnost kontracepcije vidi kao pravo na žensku kontrolu nad vlastitim životom kao što i ostvarenje ravnopravnih uvjeta na tržištu rada vidi kao instrument postizanja neovisnosti i zaštite od ekonomskog zlostavljanja koje može voditi svim ostalim vrstama zlostavljanja. Postojanje formalnih zakona dugotrajno ne utječe na promjenu životnih uvjeta, stoga se Dworkin zalaže za dosljedno promatranje djelovanja tih zakona ne bi li se ustanovilo do koje su mjere adekvatni i uspješni u zaustavljanju rodno orijentiranog nasilja (Dworkin, 2002: 210). Iz tih razloga, u suradnji s Catherine MacKinnon, kreira prijedlog zakona o građanskim pravima koji bi izradu i dostupnost pornografije odredio kao kršenje ženskih građanskih prava i kroz takav pravni tretman otkrio uvjete u kojima se pornografija proizvodi te koje su njezine posljedice (Dworkin, 2002: 324).

Djelovanje Catherine MacKinnon predstavlja nastavak želje radikalnih feministkinja za osiguravanjem društvene i zakonske zaštite od zlostavljanja žena u svim sferama pa tako i u sferi pornografske industrije. Pristup američkog zakonodavnog sustava koji pornografiju vidi kao instrument slobode govora koji ne smije biti podložan cenzuri za MacKinnon je posebno problematičan, jer zanemaruje činjenicu kako su za izradu pornografije potrebna stvarna ženska tijela koja nerijetko u tim situacijama bivaju izložena nasilju od kojeg se ne mogu obraniti (MacKinnon, 2000: 11-12). Ona pornografiju definira kao svaki grafički, seksualno eksplicitni materijal koji riječima i slikama prikazuje žene kao dehumanizirane seksualne objekte koji uživaju u vlastitoj submisivnosti i nasilju kojem su izložene (MacKinnon, 2000: 121-122). Prava opasnost koju pornografija izaziva rezultat je egzistiranja njezinih konzumenata u realnom svijetu, što znači da se ideje izražene u pornografiji putem njih iznose u realni svijet i postaju substitut za iskustvo. Ukoliko je pornografija zaista samo oblik govora, ostaje neosporno kako jezik ima moć u formiranju socijalne stvarnosti tako da sve što se pornografijom izražava dobiva specifična značenja te postaje realnost unutar koje pojedinci moraju funkcionirati (MacKinnon, 2000: 59). Na samom je društvu da preko svojih institucija kreira sigurnost za pojedince, stoga skrivanje iza prava na slobodu govora ne razrješava sustav od odgovornosti za svaki propust u osiguravanju te zaštite. Lažna sigurnost koja se nudi ženama kroz zakone o sankcioniranju lascivnosti zaobilazi upravo onu sferu iz

koje dolaze najopasnije prijetnje (MacKinnon, 1987: 152) a to je svijet pornografije koji promovira, slavi i legitimizira odnose muške dominacije i ženske submisivnosti (MacKinnon, 1987: 199-200). Zakon o opscenosti koji je na snazi u Sjedinjenim Američkim Državama pornografiji se protivi iz uvjerenja kako ona vrijeđa osjećaj javnog morala, što znači da su u njegovoj zaštiti vrline i vrijednosti američkog društva, ne i stvarne žene koje su korištene za izradu te pornografije (MacKinnon, 2006: 113). Zastupnici pornografske industrije manipuliraju takvim zakonskim konstrukcijama pa slobodu unutar seks industrije štite pod okriljem feminizma tvrdeći kako je zaustavljanje puritanizma ključno za žensku emancipaciju (Walter, 2011: 6). Kroz borbu protiv pornografije koju vidi kao instrument nasilja nad ženama, MacKinnon zapravo govori o važnosti organiziranog pokreta interpretiranog na adekvatan način, koji jedini u rodno diskriminirajućem društvu pruža sredstva postizanja zaštite žena koje žele pobjeći iz položaja u koji su bile prisilno ugurane. Feminizam kojim se ona bavi ženama nudi proširenu definiciju pornografije, silovanja ili seksualnog uznemiravanja koje su bliže njihovom iskustvu. Posebno se bavi problemom seksualnog uznemiravanja kojem su žene izložene upravo zbog svoje pripadnosti ženskoj rodnoj kategoriji (MacKinnon, 1987: 107). Osjećaj zadovoljstva koji prati muškarce zaštićene patrijarhatom kada ženama oduzimaju mogućnosti za ostvarenje ekonomske pa i osobne neovisnosti također predstavljaju nasilje koje je nažalost jednako teško dokazivo kao i ostali oblici rodno uvjetovanog nasilja. Feminizirane profesije od žena zahtijevaju određeni stupanj stereotipizirane ženstvenosti u pristupu zbog čega već razlozi dobivanja radnog mjesta graniče sa seksualnim uznemiravanjem, pa svako opiranje tom uznemiravanju zapravo predstavlja opiranje ekonomski provođenoj seksualnoj eksploataciji (MacKinnon, 1979: 21-25). Ženi je vrlo teško dokazati kako je bila žrtvom seksualnog uznemiravanja jer zakonske strukture od nje zahtijevaju da priloži fizičke dokaze nasilja dok ju želja za preživljavanjem i neizlaganjem dodatnom nasilju okreću od ponašanja kojim bi te ozljede mogla zadobiti. Trivijalizacija ponašanja koje žene doživljavaju kao napastovanje tako postaje pokazatelj sveobuhvatne društvene degradacije kojoj su izložene kao skupina (MacKinnon, 1979: 40-48). Adekvatno zakonsko postupanje u situacijama seksualne diskriminacije eliminiralo bi društvenu inferiornost jednog roda s obzirom na drugi, ali i uništilo strukture moći koje omogućavaju preživljavanje sustava koji diskriminira žene (MacKinnon, 1979: 103).

Svojim daljnjim istraživanjima MacKinnon dolazi do zaključka kako rodno uvjetovano nasilje nad ženama predstavlja osnovno kršenje ljudskih prava jer ono izvire iz nevoljkosti društva da iskorijeni uvjete u kojima se zlostavljanje odvija (MacKinnon, 2006:

17-23). Jačanje ženskih prava kroz organizirani feministički pokret rezultiralo bi širenjem rodne jednakosti (MacKinnon, 2006: 33) koja ne bi vodila lažnom osjećaju ravnopravnosti kroz formalnu promjenu zakona (MacKinnon, 1987: 144), već promjeni realnih životnih uvjeta te slobodi i autonomiji u rukama samih žena. Upravo je to sjedinjujući faktor svih aspekata njezinog djelovanja unutar ženskog pokreta – želja za poboljšanjem stvarnih životnih uvjeta žena koje se svakodnevno suočavaju s rodnom diskriminacijom. Njezina ukorijenjenost u realnosti i spremnost da se odmakne od krutog pravno-teorijskog razmatranja ne bi li u raspravu uključila ženska iskustva čine ju najznačajnijom predstavnicom Drugog vala.

Postupno raslojavanje ženskog pokreta 1980-ih godina rezultat je različitosti u pristupu liberalnih i radikalnih feministkinja s obzirom na pristup pornografiji i nasilju nad ženama. Dodatni razlog raslojavanja jest nevoljkost vodećih predstavnica da u pitanja o odnosu rodova uvrste i problematiku nepostojanja spolno, rasno i klasno različitih predstavnika unutar *mainstream* pokreta. Za Bell Hooks, koja feminizam vidi kao pokret za okončanje seksizma, izrabljivanja i ugnjetavanja, prava snaga ženskog pokreta treba biti u spremnosti prihvatanja svih pojedinaca, neovisno o spolu, rasi i klasi, među vlastite redove ne bi li se uspješno utjecalo na društveni tretman žena (Hooks, 2004: 8-9). Prema njoj feministička politika neće imati budućnosti ukoliko se muškarci i žene iz svih društvenih slojeva zajedno ne uključe u procese delegitimiziranja patrijarhata kroz širenje feminističkih misli i prakse (Hooks, 2004: 41). Takvo je poimanje u skladu s generalnim kriterijima koji određuju može li se neko društveno ponašanje uopće klasificirati pokretom. Postojanje komunikacijske mreže koja je organizirana na način da može prihvatiti veliki broj članova istodobno usvajajući nove ideje ključna su obilježja društvenog pokreta koji tako koncipiran može izdržati političke i društvene krize uzrokovane vlastitim djelovanjem (Freeman u Goodwin i Jasper, 2009: 24-31). Ženski je pokret kroz nekoliko desetljeća oslabio čemu je nedvojbeno pridonijelo raslojavanje u ciljevima i metodama njihovog postizanja, no brojnost i raznolikost predstavnica Drugog vala utjecali su na otvaranje mnoštva i dalje aktualnih tema o ženskom društvenom statusu zbog čega se njegov utjecaj osjeća do danas (Magezis, 2001: 93). Raslojenost je prenijela želju feminizma za aktivnim poboljšanjem društvenih uvjeta žena u druge pokrete poput onog za prava seksualnih manjina, zaštitu okoliša ili zaštitu ljudskih prava zbog čega je sam feminizam probuđen Drugim valom nastavio širiti svoj utjecaj (Whittier u Goodwin i Jasper, 2009: 108-110). Ona je, neovisno o opstanku feminizma, ipak dovela i do negativnih posljedica koje se očituju kroz nepostojanje univerzalnog pokreta koji bi ukazivao na sveobuhvatnost posljedica rodne nejednakosti što dovodi do situacija u kojima

pokret ne može jednakom snagom utjecati na formiranje rodni politika koje su odgovorne za društvena kretanja (Epstein u Goodwin i Jasper, 2009: 379-381).

Susan Faludi feministkinja je koja se posvetila analiziranju uzroka opadanja snage i utjecaja suvremenog ženskog pokreta, ne bi li ih rasvijetlila i pomogla njihovoj eliminaciji kako bi pokret preživio. Od kasnih 1980-ih godina se kroz razne medijske reprezentacije moderne krize identiteta koju proživljavaju nezavisne prezaposlene žene pokušava poslati poruka kako je upravo feminističko inzistiranje na rodnoj jednakosti naštetilo ženama više od patrijarhata (Faludi, 2006: 2). Takva je javna interpretacija feminizma odgovorna za razdoblje koje Faludi naziva razdobljem *usporavanja (backlash)* koje za temeljni cilj ima oduzimanje svih ostvarenih ženskih prava kao i sprječavanje ostvarenja novih. U kontekstu usporavanja ženska emancipacija je prezentirana kao glavni krivac za čitav niz ekonomskih, socijalnih i osobnih problema s kojima se žene suočavaju, s time da su korištene taktike uvjeravanja suptilne (Faludi, 2006: 62). Ženski časopisi se okreću objavljivanju članaka o važnosti koju sklapanje brakova i zasnivanje obitelji imaju na žensko zdravlje, populariziraju se filmovi u kojima su zaposlene žene prezentirane na negativan način, rade se studije koje pokušavaju otkriti povezanost između emancipacije i porasta kriminala koji čine žene ili pak dokazati kako pravne reforme pokrenute feminističkim pokretom brišu posebnu društveno-pravnu zaštitu koja je ženama prijeko potrebna (Faludi, 2006: 1-4). Usporavanje se pojavilo paralelno s uvjerenjem kako je prethodno desetljeće aktivnosti napokon rezultiralo konkretnim promjenama u društvenom tretmanu žena, i time pokazalo kako ostvarenja jedne generacije žena ne mogu opstati kao trajno nasljeđe za drugu generaciju bez stalne borbe. Inzistiranje na promjeni ženskog društvenog i privatnog identiteta predstavljalo je preveliki izazov jer je za sobom povlačio promjene muškog identiteta i institucionaliziranih odnosa moći. Dvostruki standardi u medijskoj reprezentaciji feminističkih pitanja u odnosu na probleme koji su smatrani produktom feminizma znatno su pridonijeli jačanju usporavanja. Članci namijenjeni ženskoj publici fokusirali su se na teme pronalaženja idealnog partnera kao i na probleme koji izviru iz ženskog inzistiranja da osnuju obitelj i imaju karijeru, dok su članci namijenjeni muškoj publici govorili o fenomenu nove generacije muškaraca koji uživaju u svojoj slobodi s obzirom da veze i brakovi na njihovu prirodu djeluju vrlo ograničavajuće (Faludi, 2006: 103-116). Filmovi⁵ su apsorbirali medijske ideje o odnosu spolova i reflektirali ih publici kroz tzv. moralne priče u kojima dobra majka pobjeđuje nezavisnu ženu koja ugrožava njezinu obitelj

⁵ „Fatalna privlačnost“ film je koji Faludi detaljno analizira ne bi li kroz njegov uspjeh ukazala na sve opasnosti za žene koje su se javile u razdoblju usporavanja.

(Faludi, 2006: 126). Uz film, važan medij je i televizija koja odbijanjem emitiranja programa s raznolikim i nestereotipiziranim ženskim likovima pridonosi opstanku dvostrukih standarda u stvarnom svijetu.⁶ Izvan konteksta popularne kulture jačale su političke struje predvođene novom desnicom koja se zatvarala u specifične jezične konstrukcije ne bi li javnost navela na pogrešnu interpretaciju njihovih stvarnih ciljeva. Pokreti „za život“, „za čednost“ i „za majčinstvo“ u feminističkoj interpretaciji zapravo predstavljaju pokrete protiv ženskih prava na kontrolu vlastite reprodukcije, seksualne emancipacije i ulaska na tržište rada (Faludi, 2006: 250). Strah koji u patrijarhalnom društvu izazivaju ženska profesionalizacija i izražavanje sloboda se kroz ove pokrete pretvara u otvorenu mržnju i želju za kontrolom. Paradoks na koji Faludi ukazuje jest kako predstavnice tih pokreta, uglavnom žene, svojim angažmanom pokušavaju kočiti emancipaciju žena diljem SAD-a istodobno same bivajući feminističkim primjerima zaposlenih i politički angažiranih obiteljskih žena (Faludi, 2006: 267). Njihovom pojavom ženski pokret prvi put dobiva snažnu oporbu s velikom podrškom javnosti, zbog čega političke slobode ostvarene ovim putem bivaju ugrožene. Ipak, sposobnost na adaptaciju u novim uvjetima kao i raslojenost koja feminizam održava na životu u neočekivanim sferama formiraju Treći val feminizma koji i dalje radi na ostvarenju promjena započetih Drugim valom.

Feministička filmska teorija i njezini doprinosi

„Film je najmasovnija, najpopularnija i najutjecajnija umjetnost. Film igra značajnu društvenu ulogu u razvitku jedne zemlje i od ogromnog je društvenog značaja po snazi svog djelovanja na mase. Zato se moderna nacionalna kultura jedne suverene i slobodne zemlje ne može danas ni zamisliti bez vlastite filmske proizvodnje i umjetnosti.“ (Gilić, 2011: 45). Film ima sposobnosti da putem pokretnih slika u koje je ugrađen specifični sadržaj nekritički reflektira društvene norme i tako ih jača. Feministička filmska teorija prva je ukazala na važnost analize stereotipizacije ženskih filmskih likova i diskriminacije prilikom dodjeljivanja različitih poslova u filmskoj industriji⁷, što su direktne posljedice prodiranja patrijarhata u filmsku sferu. Otvaranje prostora za raspravu o moći koju posjeduje film rezultiralo je kreiranjem novog konteksta za analizu starih kao i proizvodnju novih filmova što je dovelo do

⁶ Serije „Cagney i Lacey“ i „Murphy Brown“ iznimke su koje visokom gledanošću od strane ženske publike pokazuju njihovu želju za promjenom rodničkih odnosa.

⁷ Knjiga Stevena Jayja Schneidera „501 filmski redatelj“, koja okuplja biografije najznačajnijih filmskih redatelja, pruža uvid u karijere 30 redateljica, od kojih je samo šest stvaralo filmove prije pojave Drugog vala feminizma.

zaključka kako filmska umjetnost može i poticati promjenu društvenih normi (Parkinson, 2012: 178). Prodiranje feminističkih pitanja u sferu popularne kulture pokazalo je do koje je mjere ozbiljna namjera Drugog vala da omogući promjenu ženskog statusa. Njegova fokusiranost na svakodnevno žensko iskustvo otvorila je nove izvore za filmsku inspiraciju pa su se ponovno kreirali ženski likovi koji su se mogli koristiti kao primjeri za raspravu o povijesti ženskog položaja. Važno je naglasiti kako prilikom raspravljanja o utjecaju nekog filma ili specifičnog ženskog lika ne možemo govoriti o svjesnoj manipulaciji stvarnosti s obzirom na to da film nije transparentan komunikacijski medij već se njegove poruke i značenja moraju interpretirati i dekodirati na odgovarajući način. Iz tih razloga ključan teorijski doprinos pružaju psihoanaliza i semiotika preko kojih se može rasvijetliti želja autora da svojim likovima doprinesu ili odmognu društvenoj percepciji žena kao što i možemo demistificirati znakove koji žene svode na simboličke tvorevine (Chaudhuri, 2006: 22-26). Filmofili mogu sami posegnuti za sadržajima koji u feminističkom kontekstu mogu biti nepoželjni, zbog čega je ključno razvijati kritičko mišljenje i educirati publiku o potencijalnim nedostacima neupitnog prihvatanja izloženog sadržaja, kao i koristiti filmove kao didaktička sredstva.

Laura Mulvey teoretičarka je koja koristi psihoanalizu ne bi li ukazala na koji način podsvijest patrijarhata utječe na filmsku formu, zbog čega kreira koncept *muškog pogleda* koji podrazumijeva da svaki kontrolirajući pogled u filmskom svijetu pripada muškarcima. Ona polazi od ideje da su svi gledatelji voajeri koji žude za poistovjećivanjem s bićima koja im nalikuju što dovodi do kreiranja idealističkih prizora koja nam predstavljaju mjerilo u svim životnim iskustvima.⁸ Mulvey vjeruje kako prilikom gledanja filmova dolazi do identifikacije muškaraca s muškim likovima s obzirom na njihovu aktivnost i dominaciju unutar filmske radnje što stvara mogućnost neposredne kontrole ženskih likova na ekranu – muški filmski lik postaje surogat gledatelju. Filmska je naracija odgovorna za način na koji se promatra ženski lik te ona u većini slučajeva daje potporu maskuliniziranom gledateljskom pristupu. Ženski lik je stavljen u pasivan položaj iz kojeg ne može voditi radnju niti na nju utjecati što ju svodi na razinu spektakla (Mulvey u Chaudhuri, 2006: 35). Defragmentirani prikazi ženskih tijela, koji se postižu krupnim kadriranjem, imaju zadaću ženske likove učiniti dovoljno privlačnima ne bi li tako suzbili strah od metaforičke kastracije prouzrokovane dominantnim ženama, zbog čega ženske filmske sudbine primarno završavaju kažnjavanjem ili spašavanjem kroz

⁸ Kao teorijski okvir koristi Lacanovo poimanje razvoja identiteta kroz primjer djeteta koje promatra svoj odraz u zrcalu.

tradicionalne patrijarhalne institucije kao što su brak i majčinstvo (Mulvey u Chaudhuri, 2006: 35-36). Njezine opservacije o reflektiranju društveno konstruiranih rodni razlika kroz klasični holivudski film otvaraju raspravu o utjecaju patrijarhata na filmsku formu, koji se između ostaloga odražava kroz oduzimanje subjektivnosti ženskim likovima prilikom filmske interpretacije (Vojković, 2008: 71-75). Problemi njezinog pristupa leže u nemogućnosti točnog utvrđivanja stupnja pasivnosti publike u procesima kreiranja značenja kao i određivanja položaja ženske publike (Chaudhuri, 2006: 40-43). Upravo su ti nedostaci otvorili raspravu o opasnosti ženske identifikacije s pasivnim ženskim objektima na ekranu ili preuzimanju muške perspektive koje dovode do samootuđenja, zbog čega je Mulveyin doprinos i dalje značajan.

Kaja Silverman uvodi još jednu dimenziju analizi ženskih filmskih likova – ženski glas odnosno nedostatak istog. Njezina je teza kako je klasični holivudski film fasciniran zvukovima koje proizvodi ženski glas, ali samo kada su u pitanju plač, vriska ili uzdisanje, ne i sposobnost vođenja filmske naracije konstruktivnim dijalogom. Nemogućnost da žene daju vlastiti glas znači da im je onemogućeno pravo na autorstvo, a preko takvog tretmana ženskih likova mi kao gledatelji postajemo svjesni da netko drugi kontrolira što gledamo i slušamo, što u nama proizvodi osjećaj nemoći (Silverman u Chaudhuri, 2006: 45-48). Ta nemoć može prouzrokovati odvajanje gledatelja od filmskog prostora, zbog čega autori kroz proces *šivanja* (*suture*) vanjskog i filmskog prostora putem identifikacije s likovima i pričom zatvaraju publiku u željenu filmsku perspektivu (Silverman u Chaudhuri, 2006: 50).⁹ Mogućnost lika da kroz film narira priču (*voice-over*) vodi do kreiranja njegove bestjelesne prisutnosti u filmskom svijetu što jača njegov utjecaj na interpretaciju publike. U gotovo svim filmskim primjerima ta je mogućnost nadgledanja filmskog okvira dana muškim likovima koji se tako pretvaraju u temeljni autoritet, dok su ženski likovi ponovno stavljeni u poziciju da ih se promatra (Silverman u Chaudhuri, 2006: 52).¹⁰ Silverman inzistira na otvaranju prostora za redateljice i scenaristkinje spremne ženama dati glas kako bi se zapostavljeni ženski subjektivitet mogao izražavati u skladu s raznolikošću ženske stvarnosti.

⁹ U filmu „Psiho“ naglim ubojstvom glavnog ženskog lika gledatelji vrlo rano ostaju bez lika za identifikaciju i suosjećanje zbog čega se sva podrška u zatvorenom filmskom svijetu prebacuje na lik Normana Batesa koji bi formalno trebao biti antagonist. Hitchcock je prvi redatelj koji se upustio u ubijanje svojih likova rano u filmu, te je upravo taj potez prilikom izlaska filma privukao veliku pozornost.

¹⁰ Jedina dva komercijalno i kritički uspješna filma u povijesti kinematografije koja koriste žensku naraciju su „Pismo trima ženama“ iz 1949. godine, te „Piano“ Jane Campion iz 1993. godine, autorice čiji se opus analizira u ovom radu.

Teresa de Lauretis smatra kako se prilikom analize filmova moramo odmaknuti od muško-ženske dihotomije te promatrati razliku između stvarnih žena kao individualnih ličnosti i *Žene* kao specifične kulturne konstrukcije. Koncept *Žene* za nju predstavlja fiktivni konstrukt koji se sastoji od kombinacije dominantnih kulturnih interpretacija ženske svrsishodnosti, preko kojeg se stvarne žene koči u razvijanju alata za samoreprezentaciju (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 61-63). De Lauretis govori o životnim uvjetima žene svakodnevno izložene idealiziranim slikama iz svih medijskih struktura koju se, zahtjevom da se maksimalno približi Ženi na slikama u izgledu i osobnosti, usmjerava na preuzimanje specifične rodne uloge. Pokoravanje ideji univerzalne ženstvenosti vodi brisanju razlika između stvarnih žena i prestanku stvaranja autonomnih ženskih iskustava, a film predstavlja još jedno sredstvo kojim se to pokoravanje može internalizirati ili spriječiti. Promjena u paradigmi kreiranja filmskih likova od ključne je važnosti za žene koje, zahvaljujući diskrepanciji između stvarnosti i kulturnih konstrukcija, postoje izvan sistema ideologije roda zbog čega se i rađa feministička misao (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 67). Važno je naglasiti kako spomenute teoretičarke ne inzistiraju na kreiranju isključivo pozitivnih ženskih likova, u smislu da se ne upuštaju u moralno dvojbene situacije, već inzistiraju na prestanku kreiranja arhetipskih žena koje odgovaraju društvenim očekivanjima te su na taj način idealizirane. Prodor feminističke misli u filmski svijet znači uključivanje autentičnih i stvarnih ženskih iskustava, preko ženskih likova koji su pokretači radnje, a ne samo nagrada glavnom junaku. Preko otvaranja mogućnosti ženske publike da se identificira s bogato formiranim ženskim likom, stvarne žene zauzimaju aktivniju ulogu u intepretaciji, što postaje još jedan pokretač promjena u društvenom i kulturnom tretmanu žena (de Lauretis u Chaudhuri, 2006: 72-74).

Barbara Creed se u svojem teorijskom pristupu fokusira na žanr horor filma, posebice na kreaciju *žene-čudovišta* koja ne poštuje granice i pravila vladajućeg sistema (Creed u Chaudhuri, 2006: 91). Polazi od definicije horor filma kao žanra preko kojeg se izražavaju društveni strahovi oko povratka i odmazde pojedinaca iz marginaliziranih društvenih skupina, što bi u feminističkom kontekstu podrazumijevalo žensko nasilno suprostavljanje patrijarhalnom poretku. Površna analiza horor filmova pretpostavlja kako su ženski likovi u njima svedeni na pasivne i vječno vrišteće žrtve (Rose, 2009: 5), ali Creed napominje kako feministička analiza mora počivati i na filmovima koji prikazuju opasnosti koje donosi snažna žena kojoj je cilj narušiti vladajući poredak preko uništavanja muških likova. Svaka snažna žena nije ujedno i feministička figura, ali njezino postojanje u filmskom svijetu, kao i njezin tretman, mnogo govore o nestabilnosti patrijarhata, zbog čega se vrlo često izbjegava analiza

upravo takvih filmova (Creed u Chaudhuri, 2006: 95). Lik čudovišne žene se u horor filmovima pojavljuje preko lika arhaične majke koja egzistira izvan, ali i prije patrijarhalnog sistema, te koja često preuzima ulogu kastrirajuće žene koja izaziva nesnosan strah kod muškaraca. Creed smatra kako ideju o kastriranoj ženi koja osjeća nedostatke u vlastitom identitetu mora pratiti ideja o kastrirajućoj ženi koja ne osjeća nikakve tjelesne nedostatke i koja upućuje na mogućnost postojanja nepatrijarhalnog sustava u kojem vlada ženski zakon. U tom kontekstu brojni filmovi, čije su heroine sposobne za samoobranu kao i odmazdu u slučaju izvršenog nasilja, mogu poslužiti kao alati simboličkog osnaživanja stvarnih žena.¹¹

Feministički pristup rodu kao društveno konstruiranoj kategoriji doveo je i do preispitivanja muške prirode, ne samo zbog promjena kojima su muškarci bili izloženi pojavom feminističkog pokreta već i zbog upitnosti neproblematiziranog pristupa definiranju muškog roda. Kaja Silverman polazi od ideja da simbol falusa nije nedostižan samo ženama već i muškarcima, te da i oni osjećaju osobni nedostatak kao posljedicu podređivanja dominantnom društvenom poretku. Razlika u muškom i ženskom iskustvu očituje se putem procesa *dominantne fikcije*¹² koja muškarcima, preko društveno kreiranih prizora i slika omogućava stvaranje mosta između vlastitih spolnih obilježja i simboličkog falusa čime muški subjekti postižu snažniji društveni i kulturni status, te se rješavaju osjećaja inferiornosti (Silverman u Chaudhuri, 2006: 107). Ekran predstavlja kulturno generirani repertoar slika koje nas definiraju u odnosu na naš spol, rod, rasu, dob, klasu i nacionalnost te predstavlja liniju preko koje učimo gledati sebe i druge. Muškarci i žene su u procesima formiranja vlastitog identiteta jednako izloženi djelovanju ekrana, ali moć koju muškarcima pruža patrijarhat dovela je do kreiranja slika koje su muškarcima laskave dok žene svode na znakove muške žudnje (Vojković, 2008: 87-93). Filmska umjetnost moćan je izvor kreiranja dominantne fikcije, ali s obzirom da se može samostalno odlučivati o tome tko se i kako prezentira, ona ujedno predstavlja i izvor njezine promjene (Silverman u Chaudhuri, 2006: 115).

Molly Haskell teoretičarka je koja analizama klasičnog filma, kao i onih izašlih za vrijeme vrhunca Drugog vala, potvrđuje potrebu spajanja feminističke i filmske teorije. Za nju je ključno cjelokupno sagledavanje razvoja filmske industrije, kao i usporedba filmova kako bi se što preciznije identificirala evolucija u prezentaciji ženskih likova. Kroz mitove o

¹¹ Adekvatan primjer je film „Pljujem na tvoj grob“, koji je svojim objavljivanjem 1978. godine poslužio kao filmski primjer važnosti borbe žena i ženskog pokreta protiv seksualnog nasilja.

¹² Termin je preuzela od Jacquesa Ranciera.

dobrovoljnoj submisivnosti koji su služili kao umjetnička inspiracija, muškarci unutar filmske industrije su uspješno zadržavali žene zatvorene u njihovom društvenom položaju, što ju pretvara u jedan od izvora održavanja ideje ženske inferiornosti (Haskell, 1987: 3). Paralelno s tim pristupom se razvija paradoks zlatnog doba Hollywooda, između filmskih ženskih likova i glumica koje su ih utjelovile. Brojni su ženski likovi pričom svedeni na pasivne i tragične figure, ali glumice toga razdoblja pamtimo kao moćne profesionalne žene koje su svojim filmskim angažmanima postale simbolima probijanja kroz stereotipe i društvena očekivanja.¹³ Bez obzira na malobrojnost redateljica, filmove od 1920-ih sve do 1940-ih predvode glumice koje su svojim zvjezdanim statusom predstavljale pokretačku silu industrije, pa i prvi feministički film nastaje u razdoblju otvaranja industrije ženskim utjecajima.¹⁴ Glumice poput Grete Garbo i Pole Negri imale su jednak autorski utjecaj kao i redatelji prilikom stvaranja filmova, te su se uspješno probijale kroz rodnu diskriminaciju unutar industrije (Haskell, 1987: 87). Nažalost, taj uspjeh ipak leži u sjeni činjenice da su gotovo sve ženske zvijezde morale biti mlade i privlačne, što je pravilo koje se nije odnosilo na njihove kolege. Iako su 1920-te godine rezultirale filmovima koji pokazuju kako ženska submisivnost nije prirodna niti neizbježna, filmska je industrija svojim razvojem od glumica inzistirala na senzualnosti i tjelesnosti koje su se tražile samo kod mladih žena. Trend stvaranja filmova s feminističkom perspektivom prenio se u novo desetljeće, ali je formiranje Odbora za cenzuru otežalo proboj filmova društveno nepoželjne tematike. Većina filmova iz 1930-ih godina bila je namijenjena ženskoj publici s radnjom fokusiranom na potragu za savršenim suprugom ne bi li se mlade žene, koje su svoju samostalnost počele tražiti na tržištu rada, preusmjerilo u društveno poželjniju rodnu ulogu. Terminom *ženski film* podrazumijevaju se ženski filmski likovi i priče koje nisu refleksija stvarnosti već njezina inverzija kako bi se spriječila društvena promjena i zaustavilo buđenje svijesti (Haskell, 1987: 132). U centru tih filmova nalazilo se opravdanje ženske žudnje za ljubavlju i obitelji, s obzirom da su ostali filmski žanrovi poručivali kako uzbudljiviji život leži izvan bračnog i obiteljskog okvira. To je ujedno ostavljalo poruku kako su ženske teme inferiorne i marginalne u usporedbi s ljudskom dramom ili akcijom koja se odvija izvan romantične sfere (Haskell, 1987: 156). Također, 1930-ih godina su se na velikom ekranu mogle vidjeti žene koje su inzistirale na

¹³ Filmska povijest do danas pamti i uzdiže glumice poput Grete Garbo, Bette Davis, Joan Crawford, Katherine Hepburn i Elizabeth Taylor, koje su se probijale kroz dominantno mušku industriju bez kompromisa i izgradile imponantnu karijeru zahvaljujući vlastitom talentu.

¹⁴ Riječ je o filmu „Nasmijana gospođa Beudet“ iz 1923. godine, čija je autorica Germaine Dulac inzistirala na odvajanju filmske umjetnosti od dominantnih društvenih struja ne bi li se tako otvorio prostor za raspravljanje o ženskim pitanjima. To pokazuje kako je film od svojih početaka imao potencijal biti moćnim instrumentom iskazivanja ženske perspektive.

seksualnom oslobođenju dostupnom svima osim njima samima, te su se one kroz provokativne scene svojih tijela podređivale objektivizaciji. Žensku filmsku emancipaciju u tom periodu održavaju specifični pristupi određenih redatelja čija ih je suradnja s talentiranim glumicama senzibilizirala za ženska pitanja,¹⁵ dok je ostatak industrije bio posvećen stvaranju poznate dihotomije između svetice u obliku požrtvorne majke i bludnice u obliku opasne žene svedene na agresivno izražavanje vlastite seksualnosti (Haskell, 1987: 104). Analizom filmova iz 1940-ih godina Haskell dolazi do zaključka kako se svi ženski likovi mogu svesti u jednu od tri kategorije. Prvu kategoriju čine *iznimni* ženski likovi čija ih specifičnost pretvara u arhetip, drugu kategoriju čine *obični* likovi čija se filmska priča svodi na požrtvornost i traženje sreće putem obiteljskog života, dok treću čine obične žene koje pod zahtjevnim životnim uvjetima otkrivaju vlastitu snagu i tako postaju likovi koji podupiru emancipaciju (Haskell, 1987: 160-161). Uz sve negativne aspekte industrije posvećene gušenju rodne ravnopravnosti, 1930-te i 1940-te godine iznjedrile su nekolicinu filmova ispred svog vremena, koje je naknadna interpretacija u kontekstu Drugog vala učinila najvažnijim filmskim primjerima poticanja na društvenu promjenu.¹⁶ Važnost tih filmova također je izražena potpunim nazadovanjem u kvaliteti prezentacije ženskih likova koje je obilježilo 1950-te godine. Temeljno obilježje 1950-ih pad je u količini filmova u kojima žene imaju raznovrsne uloge, kao i općeniti pad u brojnosti filmova u kojima uopće ima (važnih) ženskih likova (Haskell, 1987: 270). Slavne glumice koje su desetljećima prije imale mogućnosti glumiti raznolike likove u ovom razdoblju vrlo teško dolaze do uloga, a želja za zaradom i masovna filmska publika dovode do ograničavanja poželjnih tema. Ovo je desetljeće dovelo i do kreiranja fenomena filmskih super-zvijezda što je značilo da su se glumice u oku javnosti direktno povezivale s likovima koje su glumile te su uspješnije bile one čija je reputacija odgovarala slici ženstvenosti koja ne ugrožava tradicionalne rodne odnose (Haskell, 1987: 253). Haskell je mišljenja kako je namjera pokreta da oslobodi žene od društvenih i kulturnih spona dovela do razdoblja usporavanja¹⁷, te da razdoblje između 1960-ih i 1970-ih bilježi izraženost u mizoginiji u komercijalnim filmovima. Iako ne skriva osobnu sklonost starijim filmovima, upoznatost s tematikom i proučavanje filmova iz svih razdoblja ju dovode do zaključka kako je upravo u desetljećima kojima je vladao Drugi val filmska industrija naumila prezentirati žene na ograničen i nazadan način (Haskell, 1987: 328). Namjera dominantnih sila

¹⁵ To su redatelji poput Ernsta Lubitscha, Howarda Hawksa ili Raoula Walsha.

¹⁶ Filmovi poput „Pleši djevojko pleši“, „Adamovo rebro“, „Nasljednica“ i „Njegova djevojka Petko“ pod djelovanjem feminističkih filmskih teoretičarki 1970-ih godina zadobivaju pažnju, dok feministička interpretacija filmova poput „Gilde“ razotkriva mizoginiju u još jednoj društvenoj sferi.

¹⁷ Poput onog o kojem govori Susan Faludi, na što se rad već osvrnuo.

unutar filmske industrije je zasigurno bila zaustavljanje prodora feminističke svijesti, ali moć koju je pokret imao na svom vrhuncu 1970-ih godina dovodi do stvaranja filmova čija tematika slikovito prezentira ženske probleme i koji pokazuju spremnost feministkinja da osiguraju promjenu kroz sve društvene i kulturne sfere.¹⁸

Niz filmova čiji su likovi nekarakteristični za razdoblje u kojima su stvoreni pokazuju koliko je značajna feministička filmska analiza, jer upravo ona ukazuje na nelegitimnost teze kako se mizoginija u filmskoj industriji može opisati kao produkt specifičnog društvenog razdoblja te je stoga opravdana. Cikličko pojavljivanje filmova feminističke tematike izvan *mainstreama* filmske industrije, koje se odvija i danas,¹⁹ pokazuje kako su dominantne struje oduvijek služile promicanju patrijarhalnih vrijednosti, a upravo to je razotkrio utjecaj Drugog vala. Popularnost i masovna proizvodnja film čine jednim od najutjecajnijih medija, stoga preživljavanje feminističke svijesti unutar industrije omogućava da feministička pitanja (bez obzira na organizacijske promjene unutar pokreta) uvijek ostanu aktualna i dostupna javnosti.

Analiza prezentacije ženskih likova u filmovima odabranih redatelja

Istraživački se dio rada bavi analizom prezentacije ženskih likova u opusima četiri autora kroz njihova najuspješnija i najpoznatija djela. Alfred Hitchcock i Sam Peckinpah redatelji su koji su djelovali prije i za vrijeme Drugog vala, dok Jane Campion i Quentin Tarantino svoje karijere započinju 1990-ih godina u periodu pada utjecaja organiziranog ženskog pokreta. Ovi su redatelji odabrani zbog svoje reputacije kao i cijenjenosti od strane filmske struke i publike što ih smješta među najznačajnije filmske redatelje. Filmovi su gledani kronološki radi uočavanja potencijalnih obrazaca u formiranju ženskih likova, a birani su na temelju svoje komercijalne i kritičke uspješnosti. Alfred Hitchcock u svojoj je karijeri režirao 57 filmova od kojih je za ovaj rad analizirano 27 stvaranih u rasponu od 1927. do 1972. godine. Sam Peckinpah ih je režirao 15 od čega ih je analizirano 10 iz razdoblja od 1961. do 1983. godine. Jane Campion ih je u razdoblju od 1989. do 2009. godine režirala 7 od čega su svi analizirani u sklopu ovog rada. Quentin Tarantino ih je u razdoblju od 1992. do 2012. godine režirao 10 od čega ih je u sklopu ovog rada analizirano 7. Elementi analize su:

¹⁸ Filmovi „Žena pod utjecajem“, „Alice više ne stanuje ovdje“, „Klute“ i „Slobodna žena“ su doživjeli neočekivani komercijalni i kritički uspjeh, a svi su se bavili i danas aktualnim ženskim životnim problemima.

¹⁹ Mlade redateljice poput Lake Bell i Jill Soloway za svoje redateljske i scenarističke prvijence biraju teme vezane uz ženske probleme koje je upravo Drugi val učinio javnima, ali ih stvaraju zahvaljujući podršci iz nezavisnih filmskih krugova.

prezentacija bračnog života, prezentacija obiteljskog života kao patrijarhalnog ili nepatrijarhalnog, prezentacija majčinstva, prezentacija ženskog seksualnog identiteta (uključuje i pitanja o pravu na abortus i kontracepciju, kao i prezentaciju prostitucije), prikazi izražavanja ženskog identiteta kroz specifičnu odjeću, frizuru i šminku, prezentacija ženskih likova u odnosu na njihov profesionalni status, izloženost ženskih likova svim oblicima nasilja (verbalno, fizičko, psihološko i seksualno) te njihova sposobnost da se od njega samostalno brane. Uz to se promatraju filmski elementi stvaranja ženskih likova kroz količinu napisanog dijaloga, mogućnost vođenja filmske radnje te slojevitou karakterizaciju.

Sam Peckinpah redatelj je čiju su karijeru obilježili filmovi kroz koje je mogao nesmetano romantizirati tradicionalno poimanje muškosti, kao i kreirati filmski svijet unutar kojeg nema prostora za ometajuće utjecaje kao što su vladavina zakona ili rodna ravnopravnost, a koji narušavaju njegovu ideju instinktivne muškosti (Schneider, 2007: 282). Svoje likove uvijek smješta u neprijateljsko i nasilno okruženje, te je u centru svake filmske priče muškarac koji traga za samostalnošću i zadovoljenjem vlastitih potreba. Muški i ženski likovi unutar svakog filma svedeni su na međusobno povezane arhetipove koji odgovaraju Peckinpahovoj autorskoj viziji, s time da je posvećenost dubinskoj karakterizaciji muških likova neupitna te oni upravljaju radnjom. Prezentacija bračnog i obiteljskog života odgovara nekritičkom prikazivanju patrijarhalnih uvjeta, što znači da u svih sedam filmova koji imaju značajne ženske likove upravo oni žude za sklapanjem braka i formiranjem obitelji s obzirom da putem toga definiraju vlastiti identitet dok muški likovi izbjegavaju odgovornosti koje proizlaze iz takve obaveze. Filmskih scena obiteljskog života nema u niti jednom filmu, dok su prizori iz bračnog života prisutni u pet filmova te su u svim obilježeni nasilnim ponašanjem muških likova i ženskom submisivnošću.²⁰ Samo se jedan film kratko osvrće na pitanje majčinstva, kroz lik samohrane majke čiji sin biva ubijen na početku filma, pa tako centrom lika postaje želja za sklapanjem braka i osnivanjem nove obitelji. Prezentacije ženskog seksualnog identiteta i prostitucije direktno su povezane u pet njegovih filmova u kojima su svi ženski likovi prostitutke,²¹ dok se u ostalih pet ženski likovi također procenjuju na temelju vlastite seksualne privlačnosti i dostupnosti. Svi su ženski likovi okarakterizirani plošno s naglaskom na njihovu fizičku privlačnost i slobodno seksualno ponašanje u koje se upuštaju ne bi li ispunile očekivanu društvenu ulogu u Peckinpahovom filmskom svijetu. Nema psiholoških karakterizacija koje bi nam otkrile zbog čega se likovi prostitutki upuštaju u

²⁰ Izvanbračne veze u ostalih pet filmova obilježene su identitičnom nasilnom dinamikom.

²¹ Od toga su u dva filma glavni ženski likovi prostitutke, dok se u ostala tri filma radi o pozadinskim likovima koji su u funkciji statista.

prostituciju te kako to utječe na njihovo fizičko i psihičko zdravlje, već su u svim scenama prezentirane kao da uživaju u objektivizaciji i nerijetko nasilnom ponašanju muškaraca koji koriste njihove usluge. Ostali ženski likovi koji nisu kreirani kao prostitutke prezentirani su na identičan način, kao žene bez vlastitog seksualnog identiteta koje tragaju za muškim prihvaćanjem kroz upuštanje u tjelesne odnose s muškarcima koji ih ne cijene kao autonomna bića nego ih koriste kao sredstva za potvrđivanje vlastite muškosti i promatraju kao zaslužene nagrade. U svih deset filmova ženski su likovi seksualizirani te ih se kroz specifičnu odjeću čini privlačnima muškim likovima kao i publici, što znači da su izložene muškom pogledu koji od njih zahtjeva pasivnost i dostupnost za konzumaciju. Izuzev prezentacije prostitucije, niti jedan drugi ženski lik nema vlastiti posao. U njegovom filmskom svijetu žene ne upravljaju vlastitim tijelom kao ni umom, te se nisu sposobne niti voljne same zaštititi od nasilja kojem su izložene. Upravo je nasilje najkontroverzniji aspekt Peckinpahovog rada, koje on koristi kao metaforu preko koje se njegovi muški likovi bore za slobodu i bijeg od kontrolirajućih društvenih utjecaja. Filmski su kritičari njegove scene nasilja nazivali katarzičnima (Schneider, 2007: 283), ali nasilje koje proživljavaju njegovi ženski likovi u odnosu na muške oštro je osuđeno u feminističkim krugovima koji ne odobravaju glorificiranje seksualnog i fizičkog nasilja nad ženama u umjetničke svrhe. „Divlja horda“ pokazuje kako muškarci koriste tijela mladih djevojaka kao žive štitove u krvavom oružanom sukobu, „Psi od slame“ kroz niz kadrova fragmentiranog ženskog tijela prezentiraju lik mlade žene koja uživa u grupnom silovanju, a „Bijeg“ pak prezentira zlostavljanu ženu koja zbog zaljubljenosti svom suprugu bespogovorno oprašta nasilno ponašanje. Uz grafičke prizore nasilja ti se isti ženski likovi prezentiraju kao da uživaju u tjelesnom i psihološkom poniženju koje ih svodi na objekte namijenjene za kanaliziranje muške agresije. „Bijeg“ tako također prezentira lik mlade žene koja s gotovo histeričnim smijehom i entuzijazmom trpi zlostavljanje svog otmičara koji se upušta u nasilne aktivnosti od udaranja, grubog skidanja šminke koja mu se ne sviđa do gađanja hranom. Kronološko gledanje filmova pokazuje kako ne postoji nikakva evolucija u njegovoj prezentaciji ženskih likova koji su svedeni na objekte za seksualnu eksploataciju i nasilno tretiranje, te ih se kontinuirano koristi kao instrumente iskazivanja prijezira prema društvenim pravilima koji njegove junake potiču na odmetništvo.

Alfred Hitchcock je, zahvaljujući tehničkom talentu za film, tijekom svoje karijere kreirao prostor potpune kreativne kontrole koja mu je omogućavala slobodno korištenje motiva unutar vlastitih filmova uz uspješno zaobilazanje potencijalne cenzure koja dominira industrijom od 1930-ih. (Schneider, 2007: 113). Bez osporavanja njegovog redateljskog

talenta, upravo prezentacija ženskih likova iz feminističke perspektive predstavlja najproblematičniji aspekt njegovog stvaralaštva. Čitav niz problematično karakteriziranih ženskih likova, izloženih poglavito psihološkom nasilju, u njegovim filmovima predstavlja ženske arhetipove koje filmska priča opetovano i na inovativne načine kažnjava zbog osobnosti kao i krivih odluka. Redateljski opus također obilježava dihotomija između žene opasnih namjera čija ljepota služi kao oružje (često plavuše) te žene čija dobrota i posvećenost podrazumijevaju potpunu submisivnost (često brinete), s naglaskom na nepoželjnost oba tipa žena u očima glavnog junaka.²² Nasilje kojem su one izložene odvija se pod okriljem patrijarhalne kulture koja se nesmetano proširila u filmski svijet te postala standardni dio scenografije, te se iz tih razloga ono u Hitchcockovim filmovima površno analizira i pripisuje produktu vremena. Kronološko gledanje njegovih filmova pokazuje kako se u recentnijim radovima to nasilje sve više manifestira kroz očite prikaze brutalnog fizičkog i seksualnog nasilja, koje njegove ženske likove svodi na karikature kao i instrumente izražavanja muške agresije i želje za kontrolom.²³ Takvu žensku karakterizaciju prati i jednostrana muška karakterizacija koja od njegovih junaka stvara opasne, manipulativne i kriminalu sklone muškarce, no jasna razlika između tretmana ženskih i muških likova se time ne briše. Isključivo se ženski likovi do kraja filmske priče kažnjavaju zbog svoje patološke osobnosti, a ta kazna dolazi u formi tjelesnog nasilja ili društvenog preodgoja kroz instituciju braka.²⁴ Bračne kao i izvanbračne veze između njegovih filmskih likova prožete su patrijarhalnim utjecajima, kroz koje se kreiraju razlike u muškoj i ženskoj karakterizaciji. Ženski likovi izražavaju želju za stupanjem u brak i zasnivanjem obitelji uz muškarca kojem su se spremne u potpunosti podrediti, dok muški likovi uspješno odolijevaju ženskoj zavodljivosti, nerijetko i manipulaciji, sve dok se ih se ne uvjeri kako od braka imaju koristi.²⁵ Ženski i muški likovi koji su već u braku su također različito prezentirani, s muškarcima koji brak krive za vlastito nezadovoljstvo i ženama koje su spremne žrtvovati individualnost i osobnu sigurnost ne bi li ih zadržale uz sebe.²⁶ Patrijarhalni opisi dominiraju scenama bračnog

²² Ta se dihotomija ponekad izražava direktnim suprotstavljanjem dva ženska lika unutar istog filma, kao u „Slučaj Paradine“, „Trema“ i „Stranci u vlaku“, ali se češće radi o specifičnom načinu karakterizacije glavnog ženskog lika kojem se, ovisno o izgledu, dodjeljuju karakteristike emocionalne hladnoće i samoljublja odnosno dobrote i privrženosti.

²³ Nasilje u filmovima „Vrtoglavica“, „Psiho“, „Ptice“, „Marnie“ i „Mahnitost“ kojem su izloženi glavni ženski likovi neusporedivo je konkretnije i intenzivnije od nasilja u filmovima „Rebecca“ i „Nazovi M radi ubojstva“ koje bez obzira na svoj niži stupanj intenziteta nije zanemarivo, iako je lakše previdivo.

²⁴ Početak karijere obilježili su mu filmovi poput „Prstena“, „Dame koja nestaje“, „Rebecca“ i „Sumnje“ čiji ženski likovi postupno odbacuju individualnost te ulaze u brak s prvim muškarcem koji pokaže interes.

²⁵ Motiv je to u filmovima „Dama koja nestaje“, „Prozor u dvorište“ i „Uhvatiti lopova“.

²⁶ Taj se motiv javlja u njegovim ranijim filmovima „Prsten“, „Bogati i čudni“, „Rebecca“, „Gospodin i gospođa Smith“ i „Sumnja“.

života, u kojima se vidi jasna podjela rodni uloga kao i nepostojanje ravnopravnog partnerskog odnosa za kojim ne žude niti muški niti ženski likovi. Takva prezentacija se širi i na ostale aspekte ženske karakterizacije, kroz nepostojanje želje u likovima za samoostvarenjem kroz profesionalni identitet²⁷, kao i kroz izloženost objektivizaciji i procjenjivanju vrijednosti na temelju seksualne privlačnosti i dostupnosti. Odjeća, frizure i šminka su za zadatak imale istodobno istaknuti njihovu privlačnosti, kao i krhkost i tjelesnu inferiornost kako bi se naglasila njihova bespomoćnost. Svaki je ženski lik sveden na ulogu ljepotice koja uživa u muškoj pažnji, no bilo kakav pokušaj izražavanja vlastitog seksualnog identiteta vodi k njezinoj društvenoj stigmatizaciji i odbacivanju od strane muškarca koji je pokazao interes.²⁸ Uz to, ženski likovi koji slobodno izražavaju svoj seksualni identitet to najčešće rade kako bi manipulirale muškarcima u svom životu, zbog čega su uglavnom u ulozi negativki. Takvo ponašanje ženskih likova je u funkciji opravdavanja čitavog spektra rodno diskriminirajućeg ponašanja u koje se upuštaju muški likovi, koje se kreće od nevino prezentiranih opservacija o opasnosti ženske prirode do izravnog nasilnog postupanja s njima. Majčinstvo također evoluiralo u svojoj prezentaciji koja u njegovim ranijim filmovima podrazumijeva figure bezopasnih, ali manipulativnih žena čiji je cilj navigirati ljubavnim životom sinova koje su se u kasnijim filmovima transformirale u figure zlostavljača koje direktno koče zdravlje i razvoj vlastite djece.²⁹ Neglorificiranje majčinstva predstavlja odmak od patrijarhata koji je inače sustavni dio Hitchcockovih filmova, ali motivi mizoginije kroz narušavanje ženskog integriteta i sposobnosti imaju veći utjecaj na radnju. Hitchcock do pojave Drugog vala feminizma ima karijeru dugu tri desetljeća kao i osiguran status jednog od najznačajnijih filmskih redatelja. Do tog je razdoblja njegov rad povremeno bio izložen kritici isključivo estetske i tehničke prirode, ali je prodor feminističke misli pokrenuo preispitivanje prezentacije njegovih ženskih likova. Termini koje su kreirale feminističke filmske teoretičarke pružili su novi kontekst za procjenjivanje njegovih filmova i izvan argumentacije o općem seksizmu društva u kojem je stvarao svoje najpoznatije filmove. Koncept muškog pogleda može se primjeniti na sve njegove ženske likove, koji čak i kada su ključni za radnju ujedno ne upravljaju njome jer su zapravo pod vodstvom muške autoritetne figure, te su

²⁷ U osam odabranih filmova prezentirani su ženski likovi u radnom odnosu: tri glumice, jedan model, dvije tajnice i zaposlenica u kino dvorani u vlasništvu njezinog supruga. Samo je jedan ženski lik zaposlen izvan feminizirane profesije, ona je psihijatrica.

²⁸ Primjer su ženski likovi u filmovima „Stanar: Priča o londonskoj magli“, „Laka vrlina“, „Ozloglašena“, „Slučaj Paradine“ i „Priznajem“.

²⁹ Majke u filmovima „Laka vrlina“ i „Sjever-sjeverozapad“ primjer su prvih majki, dok je lik majke u „Marnie“ direktno odgovoran za Marnienovu frigidnost i patološki strah od muškaraca koji se tretira kao centralni problem. Najznačajniji primjer lik je majke u „Psihu“, koju filmska radnja postupno pretvori u glavnog negativca dok lik Normana postaje prvom žrtvom njezine mizoginističke prirode.

pasivne figure namjenjene vizualnoj konzumaciji. Također, de Lauretin koncept Žene odgovara Hitchcockovim tipiziranim ženskim likovima, koji predstavljaju njegovu specifičnu ideju žene i ženske prirode kao opasne, koja se proteže kroz čitav opus.

Quentin Tarantino redatelj je prepoznatljivog vizualnog stila koji je produkt spajanja različitih stilskih, filmsko-teorijskih i žanrovskih utjecaja (Schneider, 2007, 610). Njegove crno-humorne kriminalističke drame prezentiraju muške i ženske likove u nizu konfliktnih situacija koje su proizvod njihove avanturističke i kriminalu sklone osobnosti. Kronološko gledanje filmova ukazuje na značajnu evoluciju u prezentaciji i tretmanu ženskih likova, koji su jednako slojevito okarakterizirani i sposobni upravljati radnjom kao muški likovi. Pet je filmova smješteno u kriminalni svijet, a od sedam odabranih filmova samo u jednom³⁰ nema niti jednog ključnog ženskog lika dok svaki idući karakterizira porast u njihovoj brojnosti i značajnosti. Kriminalne aktivnosti u ta četiri filma nisu rezervirane isključivo za muške likove, već se u njih samostalno upuštaju i ženski likovi pokazujući jednake fizičke kao i mentalne sposobnosti za bavljenje opasnim poslovima. U pet filmova upravo su ženski likovi glavni te predstavljaju nosioce radnje. Prikaza obiteljskog života nema u niti jednom od odabranih filmova te obiteljska pripadnost ne igra značajnu ulogu u karakterizaciji likova. Bračni život ključan je samo u jednom filmu koji prezentira dvije bračne kao i tri izvanbračne veze, s naglaskom na ravnopravan partnerski odnos u svakoj od tih veza.³¹ U ovom kao i u ostalih pet filmova sa ženskim likovima prezentacije intimnih veza prate dubinske psihološke karakterizacije tih likova s obzirom na potrebu za donošenjem različitih odluka u svim aspektima života što ih čini ravnopravnima s muškim likovima kada je u pitanju značaj romantičnih veza. Majčinstvo je prisutno u dva filma (zapravo se radi o jednoj filmskoj priči podjeljenoj u dva filmska nastavka), ali je ono ključno za karakterizaciju glavnog ženskog lika, te je upravo ta karakteristika pokretač radnje. Taj je ženski lik Tarantino kreirao zajedno s glavnom glumicom Umom Thurman što podsjeća na ranije spomenute suradnje glumica i redatelja u klasičnom Hollywoodu. Za Tarantina je karakteristično da niti jedan ženski lik nije objektiviziran kroz svoj fizički izgled ili odjeću koja nikada nije u funkciji naglašavanja tijela ili seksualiziranja ženskih likova. Njihova ženstvenost i senzualnost izvire iz slobodnog

³⁰ Radi se o njegovom redateljskom prvencu „Psi iz rezervoara“, u koji je bez obzira na nedostatak ženskih likova uključena scena u kojem svi muški likovi raspravljaju o neadekvatnom položaju siromašnih i neobrazovanih žena na tržištu rada.

³¹ Niti jedan muški lik u filmu „Pakleni šund“ ne izražava patrijarhalne stavove o teretu koji brak ili intimna veza predstavljaju za muškarca i njegovu slobodu, te otvoreno izražavaju ljubav prema svojim partnericama.

izražavanja seksualnog identiteta kao i hrabrosti za samostalno zahtijevanje prava na užitak.³² Ženski likovi tako nisu u funkciji potvrđivanja muškosti kao što i nisu procjenjivani na temelju vlastite seksualne dostupnosti već su prezentirane kao autonomna bića s naglaskom na pravo na vlastito zadovoljstvo. Seksualni identitet ženskih likova isto tako nije jedini aspekt njihove karakterizacije, s obzirom da je svaki ženski lik ujedno definiran i u kontekstu svoje karijere kao i intelektualnih i fizičkih sposobnosti. Svaki je ženski lik profesionalna žena koja nije nužno zaposlena u feminiziranoj profesiji.³³ Scene grafičkog nasilja igraju značajnu ulogu u Tarantinovoj kinematografiji, koju u tom elementu filmska struka izjednačava s Peckinpahovim simboličkim korištenjem nasilja. Ono što je specifično za Tarantina je stvaranje filmskog prostora u kojem ženski likovi postaju jednako fizički i psihološki sposobni samostalno podnijeti, izvršiti ili se obraniti od nasilja. S obzirom da svoje filmske priče najčešće smješta u kriminalne svjetove, svi su njegovi ženski likovi izloženi svim oblicima nasilja ali je upravo način na koji se oni odupiru tom nasilju ključan iz feminističke perspektive. Kombinacija fizičkih i intelektualnih sposobnosti utjelovljenih u ženskim likovima rezultira filmskim scenama iznimne ženske nadmoći koja nije karakteristična za tradicionalno muški žanr akcijskih i kriminalističkih drama. Barbara Creed govorila je o simboličkoj moći koju za feministički pokret imaju fizički i mentalno snažni ženski likovi, te iako je ona o tome govorila u kontekstu horor žanra, niz likova koje je kreirao Tarantino postaju značajni kroz ženski pokret. U tom kontekstu lik Beatrix Kiddo iz filmova „Ubiti Billa“ predstavlja jednu od rijetkih akcijskih junakinja u povijesti kinematografije, čija ženstvenost nije žrtvovana tijekom krvave filmske priče o osveti koja je najčešće rezervirana ne samo za muške likove nego i za mušku publiku. Bitno je napomenuti kako Beatrixin fizički izgled igra značajnu ulogu u njezinoj karakterizaciji, kao što ju čini još snažnijim simbolom ženske moći. Ona je lijepa žena krhke konstitucije, a upravo je to izgled koji je obilježio povijest poželjnih ženskih filmskih likova jer najviše naglašava očekivanu pasivnost i submisivnost koju filmske žene usvajaju kroz radnju, a stvarne žene socijalizacijom. No u ovoj filmskoj priči taj izgled skriva ženu iznimne tjelesne snage koju prati jednaka mentalna nadmoć i koje u situacijama nezamislivog nasilja onemogućavaju da se njezin lik pretvori u bespomoćnu žrtvu. Lik Billa je, osim što je njezin ljubavnik i mentor, za nju centralna očinska figura tako da njezina postupna nadmoć kao i pobuna protiv njegovog kontrolirajućeg autoriteta predstavljaju sazrijevanje ključno za autonomiju svakog bića, poglavito ženskog u

³² Jedan od ženskih likova u „Paklenom šundu“ prikazan je kako uživa u seksualnom činu, a upravo su takve scene s naglaskom na žensko uživanje nerijetko (i danas) cenzurirane.

³³ Ukoliko se izuzmu ženski likovi koji se bave kriminalnim aktivnostima, ostali poslovi kreću se od vizažistica, radio-voditeljica i glumica do kaskaderki i upraviteljica art- kino dvorana.

muškom svijetu. „Otporan na smrt“ također prezentira ženske likove koji se udružuju i tako postaju prijatelja muškarcu koji svoju mizoginiju izražava predatorskim ponašanjem. Tarantinov ravnopravan tretman muških i ženskih likova, kao i kreiranje ženskih filmskih ikona pružaju drugačiji kontekst za filmsku prezentaciju prirode nasilja, te otvara prostor za kreiranje nestereotipiziranih ženskih likova što je temeljna namjera prodora feminističke misli u filmski svijet.³⁴

Jane Campion jedna je od najznačajnijih redateljica u povijesti kinematografije, čiji komercijalni i kritički uspjeh predstavljaju jedan od temelja postojanju ženske perspektive u filmskoj industriji. Ona je prva, i do danas jedina, redateljica koja je osvojila *Zlatnu palmu* na filmskom festivalu u Cannesu, te jedna od sedam scenaristkinja koje su osvojile nagradu *Oscar* u kategoriji originalnog scenarija (Schneider, 2007: 555). Njezinu su karijeru obilježile kostimirane i suvremene psihološke drame u čijim su središtima ženski likovi koji na različite i inovativne načine pokušavaju kreirati vlastite prostore slobode kao i osigurati rodnu ravnopravnost u muškom svijetu.³⁵ U svojem opusu ima tri književne ekranizacije, od toga dvije po istinitim događajima što upućuje na zaključak kako ju kreativno inspiriraju priče o ženama ispred svog vremena.³⁶ Svoje ženske likove koristi kako bi razotkrila patrijarhalne obiteljske strukture kao i negativne posljedice koje one ostavljaju na ženski identitet. Svi su glavni ženski likovi definirani kroz svoju obiteljsku pripadnost odnosno otpor koji pružaju obiteljskom utjecaju na procese donošenja životnih odluka. Kroz takvu prezentaciju obitelji se razotkrivaju i nepoželjni utjecaji patrijarhalnih brakova na žensku kreativnost i slobodu koja rezultira likovima frustriranih majki koje ne mogu biti uzor svojim kćerima.³⁷ Suprotno tome, u filmovima u kojima su likovi majki definirani u kontekstu vlastite tjelesnosti, karaktera i sposobnosti, one postaju cjelovita bića te kao takva predstavljaju bogat izvor potpore vlastitoj djeci.³⁸ Takvo slojevito i suprostavljajuće prezentiranje majčinstva i obitelji podrazumijeva uključivanje feminističke perspektive na način da se istodobno ne briše značaj tih struktura za ženski identitet i naglašava kako upravo žene moraju samostalno donositi odluke o upuštanju

³⁴ „Pakleni šund“ je i danas kontroverzan film zbog scene silovanja muškarca, što je nekarakteristično za većinu američkih filmova dok se o filmskom silovanju ženskih likova uglavnom ne raspravlja. Tarantini ženski likovi direktno se suprotstavljaju promatranju žena kao fizički inferiornih kao i prirodno nesklonih tjelesnoj samoobrani, te novim generacijama žena pokazuju kako one imaju pravo i odgovornost brinuti se o vlastitoj sigurnosti.

³⁵ Ta je borba i u središtu njezine televizijske mini serije „Vrh jezera“, koja joj zbog televizijskog formata omogućava kreiranje dodatnog sadržaja u kojem se može baviti važnim ženskim pitanjima.

³⁶ Radi se o ekranizaciji autobiografije i danas najpoznatije novozelandske književnice Janet Frame, zatim o ekranizaciji romana Henryja Jamesa „Portret jedne dame“, te o ekranizaciji romantične veze između pjesnika Johna Keatsa i Fanny Brawne.

³⁷ Primjer su likovi majki u filmovima „Slatkica“, „Anđeo za mojim stolom“ i „Sveti dim“.

³⁸ Primjer su likovi majki u filmovima „Piano“, „Portret jedne dame“ i „Svjetla zvijezda“.

u izazove majčinstva i formiranja obitelji. Što se tiče seksualnog identiteta njezinih ženskih likova, upravo on igra ključnu ulogu u njihovoj karakterizaciji. Svih sedam filmova je obilježeno ženskim likovima koji upravo kroz svoju neovisnost i seksualnu slobodu dominiraju nad muškim likovima bez obzira na to jesu li im oni prijetnja ili partneri. Ta se dominacija izražava psihološki i emocionalno, te niti jedan ženski lik pritom nije hiperseksualiziran ili tjelesno objektiviziran i eksploatiran. *Campion* koristi iste filmske tehnike prilikom prikazivanja muškog i ženskog golog tijela, što rezultira ravnopravnom prezentacijom kao i konzistencijom u karakterizaciji likova u kojoj golotinja ima specifičnu ulogu. U tom kontekstu prikazuje ženske likove koji se aktivno brinu o metodama kontracepcije³⁹ kao i likove koji se zbog otežanih životnih okolnosti odlučuju na abortus.⁴⁰ Ženska je seksualnost u njezinom filmskom svijetu sastavni dio identiteta lika, kao i instrument kreiranja nadmoći nad muškim likovima koji se ne znaju nositi s ženskom neovisnošću i slobodom. Film „Sveti dim“ pruža uvid u lik Ruth koju njezina patijarhalna obitelj nasilno pokušava vratiti u svijet u kojem je izložena stereotipizaciji i diskriminaciji samo zato što je žena, a ona se tome uspješno odupire upravo zahvaljujući nedostatku seksualnih inhibicija što joj pruža samouvjerenost za upravljanje vlastitim umom i tijelom. Film „Rezovi“ pruža uvid u lik Frances za čiju je karakterizaciju ključna njezina otvorenost i hrabrost u traženju vlastitog seksualnog zadovoljstva kao i neupitna kontrola koju ima nad tim dijelom, kao i svim ostalim dijelovima, svog identiteta. Uz takvu dubinsku fizičku i psihološku karakterizaciju, svaki je ženski lik ujedno definiran kroz svoj profesionalni status kao i niz kreativnih djelatnosti koje utječu na njihovu osobnost i životne odluke. Ta se karakteristika najviše izražava u *Campionin*om kritički i komercijalno najuspješnijem filmu „Piano“, u kojem se lik Ade svjesno odlučuje na komunikaciju isključivo putem sviranja svog glasovira te tako razvija unutarnji glas kao i istančanu sposobnost za simboličko mišljenje. Ovaj je film ujedno tek drugi u povijesti koji koristi tehniku *voice-overa* koja za *Kaju Silverman* predstavlja jedan od najznačajnijih elemenata u kreiranju autoriteta unutar filmske radnje. Adina naracija, definirana kao glas njezinog uma, čini ju temeljnim autoritetom te ona nadgleda radnju kao i potencijalnu interpretaciju publike time onemogućavajući da ju se izloži muškom pogledu ili pretvori u pasivni objekt. Nasilje kojem su izloženi *Campionini* likovi češće je psihološke, nego fizičke ili seksualne naravi, a toj vrsti nasilja muški likovi pribjegavaju ne bi li kroz njega trajno osigurali žensku submisivnost. U svim se filmovima žene samostalno i uspješno odupiru tom nasilju ne dopuštajući da ono oslabi njihov karakter

³⁹ Primjer je glavni ženski lik u filmu „Rezovi“.

⁴⁰ Primjer je glavni ženski lik u filmu „Anđeo za mojim stolom“.

ili ih pretvori u bespomoćne žrtve.⁴¹ Niz autentičnih ženskih filmskih likova omogućio je lakše brisanje granica između stvarnih i filmskih žena, zbog čega je Campionina kinematografija pionirska kada je u pitanju utjecaj feminizma na filmsku umjetnost.

Rezultati hipoteza

Analiza odabranih filmova rezultirala je prihvatanjem prve tri hipoteze, te odbacivanjem četvrte i pete. Način na koji svaki od odabranih redatelja u svojem radu primjenjuje koncepte feminističke filmske teorije, te u skladu s njima kreira svoje ženske likove, potvrdio je njihove odgovarajuće reputacije. Također, otvaranje prostora unutar filmske industrije, uzrokovano jačanjem ženskog pokreta, podrazumijeva olakšani proboj filmova feminističke tematike kojima pribjegavaju Tarantino i Campion. Istodobno, novi teorijski koncepti, kao i želja za komparativnom analizom starih i novih filmova omogućavaju dublje interpretacije koje razotkrivaju problematične aspekte redateljskih opusa. Bez obzira na te interpretacije, film kao forma umjetnosti dopušta procjenjivanje kvalitete i kulturološkog utjecaja u raznim oblicima, stoga Hitchcockova i Peckinpahova reputacija kulturnih žanrovskih redatelja iznimne tehničke potkovanosti, kao i hrabrosti za provokacijom rezultiraju njihovim daljnjim iznimnim poštivanjem od strane struke i publike.⁴² Teorija izložena u ovome radu pruža temelje za odbacivanje pete hipoteze. Uvjeti stvaranja filmova nepovratno su se izmjenili, te je ženskoj perspektivi omogućena zastupljenost u većoj mjeri nego prije s obzirom na porast broja umjetnika i umjetnica spremnih na njezino korištenje. Ipak, dominantne struje unutar industrije još uvijek proizvode i distribuiraju filmove u kojima su ženski likovi svedeni na razinu spektakla, a trendovi masovnog tržišta više nego ikada diktiraju (ne)poželjnost tema. Zbog toga najpoznatiji filmovi, koji su ujedno i najdostupniji, pružaju stereotipnu karakterizaciju ženskih likova čija je temeljna karakteristika tjelesna privlačnost kao i izloženost muškom pogledu. Uz to, cikličko pojavljivanje perioda usporavanja, o kojem su govorile Faludi i Haskell, ukazuje na korist koju ostaci patrijarhata imaju prilikom korištenja filmske industrije za promicanje vlastitih ciljeva. Iako Drugi val nije

⁴¹ Lik Frances iz „Rezova“ samostalno se obrani od napada serijskog ubojice te si spasi život, dok klasična fabula kriminalističkih filmova muškog lika stavlja u ulogu spasitelja.

⁴² Alfred Hitchcock smatra se jednim od najkvalitetnijih redatelja svih vremena, te inovatorom unutar žanra kriminalističkih i horor filmova. U knjigu Stevena Jayja Schneidera „1001 film koji svakako morate pogledati“, koja je rezultat suradnje pedeset stručnjaka koji se bave svim granama filmske umjetnosti, uvršteno je 18 njegovih filmova, te je on redatelj s najviše pojedinačnih naslova. Sam Peckinpah je pak, zahvaljujući populariziranju žanra vesterna, osigurao svoj status jednog od najvažnijih američkih redatelja.

utjecao na smanjenje proizvodnje ovakvih filmova, otvorio je prostor za paralelno stvaranje filmova s feminističkim motivima i tako omogućio preživljavanje ženskog pokreta.

Zaključak

Želja za sveobuhvatnom emancipacijom omogućila je preživljavanje ženskog pokreta sve do danas bez obzira na pad u organizaciji i konsenzusu oko prikladnih metoda ostvarenja tog cilja. Problemi kojima su se bavile teoretičarke na vrhuncu vala aktualni su i danas, jer ulaze u područje ženskih i ljudskih prava koja nikada nisu trajno osigurana, zbog čega su njihov aktivizam i rješenja koja nude iznova teorijski i praktično korisna. Njihova spremnost na širenje feminizma u sve društvene sfere, uključujući i filmsku, doprinijela je razotkrivanju skrivenih izvora patrijarhalnih utjecaja kao i kreiranju metoda kojima se tom utjecaju može suprotstaviti. Filmska umjetnost od iznimne je sociološke vrijednosti, jer ovisi o širem društvenom i kulturnom kontekstu unutar kojeg nastaje, te se istodobno koristi kao instrument promicanja patrijarhalnih i feminističkih vrijednosti. Cilj analize filmova odabranih redatelja bio je ukazati na teorijski doprinos koji filmovi općenito imaju u istraživanjima o dalekosežnosti rodne diskriminacije, te na korisnost spajanja te teorije s praktičnim primjerima koji su lako dostupni i utjecajni. Drugi je val svojim spajanjem s feminističkom filmskom teorijom, izuzev novim zakonima i promjenom društvene svijesti, rezultirao trajnim zadržavanjem feminističke svijesti u javnoj sferi.

Literatura

- Atack, M. (1998) Writing from the centre: ironies of otherness and marginality. U: Evans, R. (ur.) *Simone de Beauvoir's The Second Sex: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press.
- Beauvoir, S. de (1982) *Drugi pol 2: Životno iskustvo*. Beograd: Beogradski izdavačko – grafički zavod.
- Brownmiller, S. (1995) *Protiv naše volje*. Zagreb: Zagorka.
- Chaudhuri, S. (2006) *Feminists Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Dworkin, A. (2002) *Pisma iz ratnog područja*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Epstein, B. (2009) The Decline of the Women's Movement. U: Goodwin, J. i Jasper, J.M. (ur.) *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*. Oxford: Blackwell.
- Evans, R. (1998) *Simone de Beauvoir's The Second Sex: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press.
- Faludi, S. (2006) *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Freeman, J. (2009) The Woman's Movement. U: Goodwin, J i Jasper, J.M. (ur.) *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*. Oxford: Blackwell.
- Friedan, B. (2001) *The Feminine Mystique*. New York i London: W.W Norton and Company.
- Gilić, N. (2011) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international d.d.o.
- Greer, G. (2006) *The Female Eunuch*. London: Harper Perennial.
- Haskell, M. (1987) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- Hooks, B. (2004) *Feminizam je za sve – strastvena politika*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- MacKinnon, C. (1979) *Sexual Harassment of Working Women*. New Haven i London: Yale University Press.
- MacKinnon, C. (1987) *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge i London: Harvard University Press.
- MacKinnon, C. (2000) *Only Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- MacKinnon, C. (2006) *Are Women Human? And other International Dialogues*. Cambridge i London: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Magezis, J. (2001) *Ženske studije*. Sarajevo: Magistrat.
- Millett, K. (2003) *Sexual Politics*. London: Virago.
- Oakley, A. (1978) *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith.
- Parkinson, D. (2012) *100 Ideas that changed Film*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Rose, J. (2009) *Beyond Hammer: British Horror Cinema Since 1970*. Bedfordshire: Auteur.
- Rowbotham, S. (1983) *Svest žene - svet muškarca*. Beograd: Radionica SIC.
- Schneider, S. J. (2004) *1001 film koji svakako trebate pogledati*. Varaždin: Stanek d.o.o.
- Schneider, S.J. (2007) *501 movie director*. Hauppauge: Barron's Educational Series, Inc.
- Schwarzer, A. (2007) *Simone de Beauvoir – buntovnica i utiračica putova*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Walter, N. (2011) *Living Dolls: The Return of Sexism*. London: Virago.
- Whittier, N. (2009) *Sustaining Commitment Among Radical Feminists*. U: Goodwin, J. i Jasper, J.M. (ur.) *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*. Oxford: Blackwell.

Filmovi

- Campion, J. (Redateljica). (1989). *Sweetie* (Igrani film). Australija: Filmpac Distribution i Avenue Pictures Production.
- Campion, J. (Redateljica). (1990). *An Angel at My Table* (Igrani film). Australija i UK: ABC, Channel 4 i Television New Zealand.
- Campion, J. (Redateljica). (1993). *The Piano* (Igrani film). SAD i UK: Jan Chapman Productions i CiBy 2000.
- Campion, J. (Redateljica). (1996). *The Portrait of a Lady* (Igrani film). SAD i UK: Gramercy Pictures.
- Campion, J. (Redateljica). (1999). *Holy Smoke!* (Igrani film). Australija: Miramax Films.
- Campion, J. (Redateljica). (2003). *In the Cut* (Igrani film). SAD, UK i Australija: Pathe.

Campion, J. (Redateljica). (2009). *Bright Star* (Igrani film). UK i Australija: BBC Films, UK Film Council i Screen Australia.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1927). *The Lodger: A Story of The London Fog* (Igrani film). UK: Gainsborough Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1927). *The Ring* (Igrani film). UK: British International Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1928). *The Farmer's Wife* (Igrani film). UK: British International Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1928). *Easy Virtue* (Igrani film). UK: Gainsborough Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1930). *Murder!* (Igrani film). UK: British International Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1931). *Rich and Strange* (Igrani film). UK: British International Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1936). *Sabotage* (Igrani film). UK: General Film Distributors.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1938). *The Lady Vanishes* (Igrani film). UK: Gainsborough Pictures i Gaumont British.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1940). *Rebecca* (Igrani film). SAD: Selznick International Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1941). *Mr. & Mrs. Smith* (Igrani film). SAD: RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1941). *Suspicion* (Igrani film). SAD: RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1945). *Spellbound* (Igrani film). SAD: Selznick International Pictures i Vanguard Films.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1946). *Notorious* (Igrani film). SAD: RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1947). *The Paradine Case* (Igrani film). SAD: Vanguard Films.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1949). *Under Capricorn* (Igrani film). UK: Transatlantic pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1950). *Stage Fright* (Igrani film). UK: Warner Brothers.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1951). *Strangers on a Train* (Igrani film). SAD: Warner Brothers.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1953). *I Confess* (Igrani film). SAD: Warner Brothers.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1954). *Dial M for Murder* (Igrani film). SAD: Warner Brothers.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1954). *Rear Window* (Igrani film). SAD: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1955). *To Catch a Thief* (Igrani film). SAD: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1958). *Vertigo* (Igrani film). SAD: Paramount Pictures i Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1959). *North by Northwest* (Igrani film). SAD: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1960). *Psycho* (Igrani film). SAD: Paramount Pictures i Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1963). *The Birds* (Igrani film). SAD: Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1964). *Marnie* (Igrani film). Alfred Hitchcock. SAD: Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Redatelj). (1972). *Frenzy* (Igrani film). SAD: Universal Pictures.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1961). *The Deadly Companions* (Igrani film). SAD: Pathe – America.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1962). *Ride The High Country* (Igrani film). SAD: Metro-Goldwyn-Mayer.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1969). *The Wild Bunch* (Igrani film). SAD: Warner Brothers i Seven Arts.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1970) *The Ballad of Cable Hogue* (Igrani film). SAD: Warner Brothers.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1971). *Straw Dogs* (Igrani film). SAD: ABC Pictures i Talent Associates.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1972). *The Getaway* (Igrani film). SAD: First Artists.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1973). *Pat Garrett and Billy the Kid* (Igrani film). SAD: Metro-Goldwyn-Mayer i Warner Brothers.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1974). *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (Igrani film). SAD: United Artists.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1978). *Convoy* (Igrani film). SAD: United Artists.

Peckinpah, S. (Redatelj). (1983). *The Osterman Weekend* (Igrani film). SAD: 20th Century Fox.

Tarantino, Q. (Redatelj). (1992). *Reservoir Dogs* (Igrani film). SAD: Miramax Films.

Tarantino, Q. (Redatelj). (1994). *Pulp Fiction* (Igrani film). SAD: Miramax Films.

Tarantino, Q. (Redatelj). (1997). *Jackie Brown* (Igrani film). SAD: Miramax Films i A Band Apart.

Tarantino, Q. (Redatelj). (2003). *Kill Bill vol. 1* (Igrani film). SAD: A Band Apart.

Tarantino, Q. (Redatelj). (2004). *Kill Bill vol. 2* (Igrani film). SAD: A Band Apart.

Tarantino, Q. (Redatelj). (2007). *Death Proof* (Igrani film). SAD: Troublemaker Studios.

Tarantino, Q. (Redatelj). (2009). *Inglourious Basterds* (Igrani film). SAD: A Band Apart i Studio Babelsberg.

The Influence of the Second wave of feminism on feminist film theory: the analysis of the representation of female film characters in classical and modern western cinematography

Summary

The Second wave of feminism had the objective of erasing all the deep-rooted gender inequalities that have had their roots in the patriarchal society, to thereby enable the complete realisation of women's emancipation. Its peak was in the 1970s, when popular culture contributed to the wave with its analysis of past and present cultural contents. Feminist film theorists of this period have focused on sociological analysis of the entire film industry in order to uncover the gender stereotypes embedded in its structure, which resulted in the ongoing relationship between feminism and film theory. The bond between these two theories presents a useful source for sociological research on gender issues, because it exposes one of the most dominant instruments of maintaining the current system while at the same time allowing the creation of new instruments for achieving social change. The theoretical part of the paper is divided into two parts. The first part focuses on the analysis of Second-wave's most important feminists and their key works, while the second part focuses on the essential concepts created by the most important representatives of feminist film theory. The purpose of this kind of representation is to highlight the most crucial themes and concepts of the Second wave as well as show how they have expanded into the sphere of film theory thus achieving permanent retention of gender equality issues in the public eye. The research part of the paper focuses on the analysis of the presentation of female characters in key works from the oeuvre of four directors – Sam Peckinpah, Alfred Hitchcock, Quentin Tarantino and Jane Campion. These directors were chosen because of their reputation as well as appreciation by the film industry and the audience, which places them among the most important filmmakers. The first two directors were active before and during the Second wave, and the other two were active after its peak and that is why it is theoretically useful to analyze their work together in order to define the impact of the wave on the presentation of female film characters more precisely. The analysis of the films are based on detecting the manifestations of essential film theory concepts in the plot as well as on the treatment of female characters in the context of Second wave's most important requests. This part of the paper has shown how the female perspective gained influence over its film representations thanks to feminist demands. It also

showed that the nature of film as an art form allows the preservation of problematic content intended for the upkeep of patriarchal values in the center of the film industry. Even though the Second wave did not succeed in the reduction of the number of films with problematic content, it created substantial space for the parallel production of films with feminist motives and thus enabled the survival of the women's movement.

Key words: Second-wave feminism, feminist film theorists, female film characters, Hitchcock, Peckinpah, Tarantino, Campion